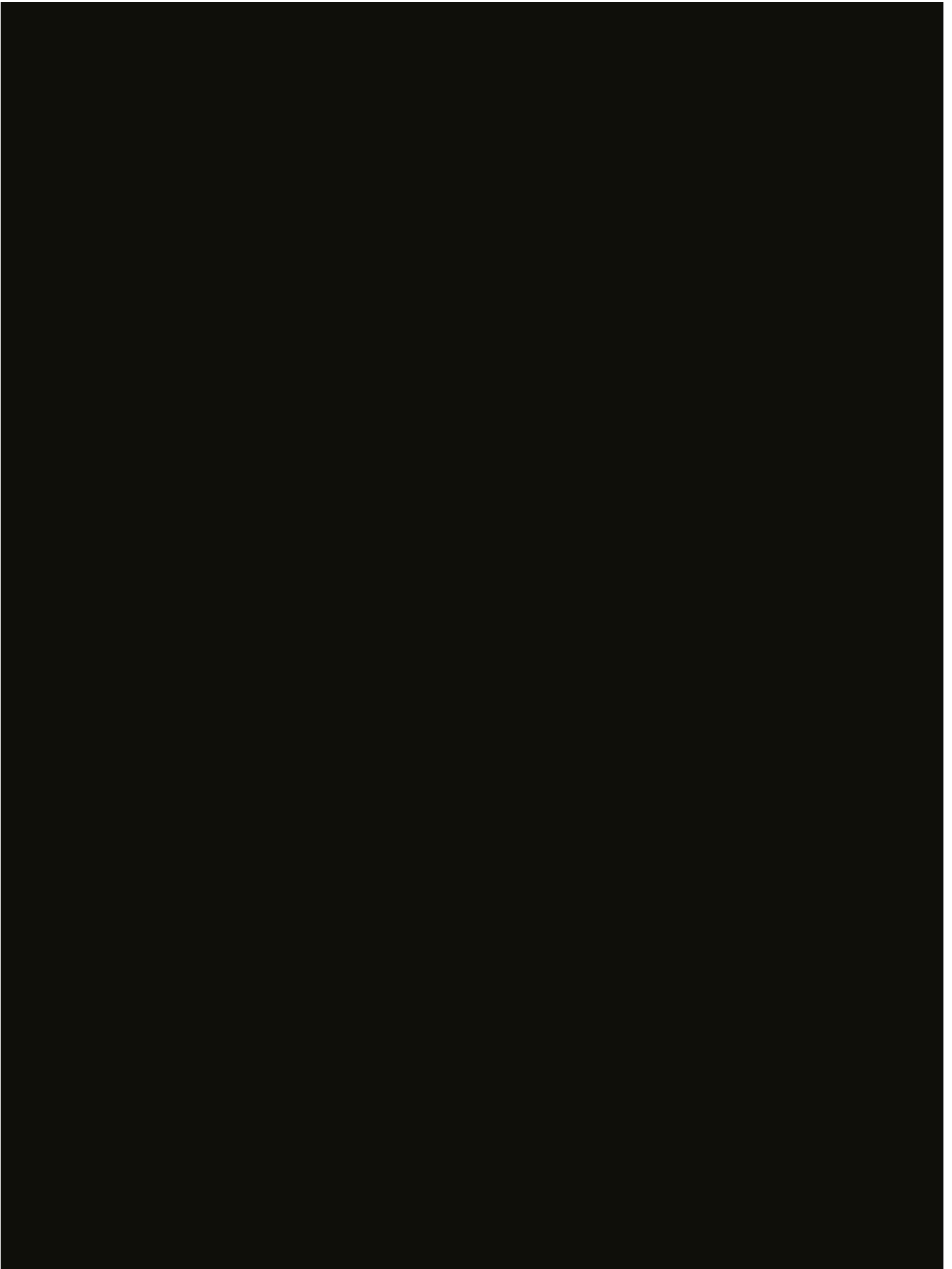


Nyama

L'art des savanes d'Afrique de l'Ouest





Nyama

L'art des savanes d'Afrique de l'Ouest



OLIVIER CASTELLANO
ART TRIBAL
PARIS



Yougo Dogorou, Pays Dogon. Photo de Huib Blom.

Depuis le III^e siècle, les vastes savanes d'Afrique de l'ouest ont été le théâtre de l'ascension et de la chute de puissants empires. L'Empire du Mali, ayant ses origines au Mande, était l'un des plus grands et des plus puissants empires de l'Afrique de l'Ouest, prospérant du XIII^e au XV^e siècle. Son expansion vers l'est a profondément influencé les peuples de la région propageant à la fois l'islam et des cultes animistes originaires du Mande. Une forme de syncrétisme s'installa progressivement entre l'islam et les religions traditionnelles, ainsi qu'entre certains cultes animistes des différents peuples de la région.

Cette histoire commune, forgée au fil des siècles par des migrations, des assimilations et des cohabitations, a été le terreau fertile d'une remarquable création artistique. Bien que les arts propres à chaque ethnie du Mali et du nord du Burkina Faso possèdent leurs spécificités, une écriture plastique commune s'affirme incontestablement. Ce style si particulier tendant vers l'abstraction et le hiératisme s'est répandu dans toute la région sous l'influence de la caste des forgerons Numu, d'origine Mande. Au fil des siècles, ils s'implantèrent parmi de nombreuses ethnies de la région, établissant souvent des quartiers distincts au sein des villages. Respectés et parfois craints pour leurs pouvoirs liés à la maîtrise de la forge, les Numu étaient également réputés pour leurs grands talents de sculpteurs. Tout en s'adaptant aux exigences et aux styles locaux dans la création d'objets rituels, ils ont néanmoins préservé l'influence du style Mande.

Gens de caste, les Numu font partie des Nyamakala, littéralement ceux qui détiennent le Nyama, concept commun aux Bamana, aux Senoufo, aux Dogon et à de nombreux autres peuples de la région.

Le Nyama est l'énergie vitale présente en tout être vivant et qui libérée au moment de la mort devient dangereuse si elle n'est pas contrôlée. La sculpture, souvent considérée comme un réceptacle du Nyama, offre ainsi un moyen de contrôler ses effets. Le Nyama est au cœur des objets rituels, conférant ainsi une puissance et une signification profondes à ces sculptures.

Avec cette exposition, je souhaite rendre hommage aux grands sculpteurs de cette vaste région dont les œuvres d'une esthétique résolument moderne ont exercé une influence indéniable sur les artistes occidentaux du XX^e siècle.

Les sculptures, présentées dans ce catalogue, nourrissent mon esprit et mon regard depuis de nombreuses années, certaines depuis près de trente ans. Leur pouvoir de fascination demeure intact, gardiennes immuables de secrets ancestraux et des mythes originels. Tel un langage symbolique, elles représentent l'aspiration de l'humanité à essayer de percevoir l'invisible.

Laissez vous émouvoir par ces œuvres sacrées et comme l'a justement exprimé Arthur Schopenhauer :

« Traitez une œuvre d'art comme un prince, laissez-la vous parler d'abord ».

Olivier Castellano, juin 2023



Mosquée de Djenne. Photo: Olivier Castellano, 1995.

L'art dans les remous de l'histoire

Jean-Paul Colleyn, anthropologue, Institut des Mondes Africains

« Dès lors que la culture n'est plus conçue a priori comme un ensemble de règles à appliquer par les individus membres de groupes distincts, mais comme la manière spécifique par laquelle les acteurs créent et produisent des croyances, des valeurs, et d'autres modalités de la vie sociale, il faut reconnaître que le Temps est une dimension constitutive de la réalité sociale. Qu'on privilégie une approche « diachronique » ou « synchronique », historique ou systémique, elles sont toutes chroniques, impensables sans référence au Temps. » (Fabian, 1983, 24).

Nyama, la force irradiante

Toutes les choses ou tous les objets dont il est question ici sont un peu plus que des choses, ce sont des objets forts ou des « choses-dieux », pour reprendre une expression de Jean Bazin (Bazin, 1986). Si la notion d'animisme a encore un sens – elle fait un peu primitiviste, mais on n'a guère trouvé mieux – c'est dans des cultures comme celles-ci, pour lesquelles les êtres – les roches, les métaux, les arbres, les animaux, les hommes, mais aussi les masques, les *boliv* (« fétiches »), les sculptures, les nombres, les signes graphiques, sont chargés de *nyama*, une force irradiante, qu'on ne saurait manier sans précaution. Certains objets forts, fabriqués de main d'homme et gérés par eux, finissent par les commander et ne sauraient être négligés sans libérer une extraordinaire force vengeresse. Cette théorie thermodynamique s'étend sur une très large partie de la vallée du Niger, même si le *nyama* tend aujourd'hui à s'effacer devant la notion musulmane concurrente de *barka* (*barika*, *baragha*). Les *boliv* agissent positivement, comme protection, ou agressivement comme sanctions. Produisant cette force souvent agressive, ils sont craints en raison de leurs pouvoirs et de leur ambiguïté ontologique, par-delà le bien et le mal. Les coiffes et les masques qu'emploient les sociétés d'initiation peuvent aussi être considérés comme des *boliv*. Les *boliv* appartenaient soit à la royauté ou la chefferie (Ségou), soit aux sociétés d'initiation, soit aux particuliers. Ils doivent recevoir offrandes, sacrifices, et être stimulés par des incantations magiques pour activer leur *nyama*.

Au-delà de l'ethnie

Aucun peuple de l'Afrique de l'Ouest n'est demeuré hors de l'histoire. Le delta intérieur du fleuve Niger était urbanisé dès le III^e siècle avant J.-C. La diffusion de l'islam fut précoce, dès le X^e siècle, mais resta longtemps sans marquer en profondeur des peuples paysans attachés aux cultes de leurs ancêtres. Les gouvernants et les élites islamisées avaient leurs propres conseillers mais ne pouvaient rompre brutalement avec les pratiques rituelles de leurs sujets et ils continuaient à consulter aussi les *somaw*, ces penseurs, prêtres, guérisseurs et devins des cultes ancestraux. Ce compromis se maintiendra pratiquement jusqu'aux indépendances africaines, au début des années 1960, lorsque tout le système s'effiloche. Les campagnes iconoclastes du XIX^e siècle, la colonisation, l'avènement d'un régime socialiste, d'un régime militaire, puis d'une décevante expérience démocratique ont sonné le glas des bois sacrés et des sociétés d'initiation. Leur principal affaiblissement fut sans doute d'être dépouillés de leurs fonctions judiciaires, qui était au fondement même de leur autorité. Le lent désistement des cultes anciens était dès lors inéluctable, jusqu'à ce que ce que la *bamanaya* – le fait de ne pas prier Allah et de faire des sacrifices sur des objets forts – ne soit plus que résiduelle. Il ne faudrait toutefois pas en oublier l'extraordinaire expérimentation esthétique débouchant sur une variété inouïe de sculptures comme celles du *jo*, du *korè*, du *kono*, du *tyiwara* (*ciwara*) et bien d'autres, tout au long de la vallée du Niger.

Un style de masques ou de sculptures dit évidemment quelque chose de l'identité de ses commanditaires et de ses créateurs. Tous ceux qui ont l'habitude d'observer de près, de façon quasiment haptique, ces œuvres d'art, en reconnaissent grosso modo l'origine et l'authenticité, mais ces affirmations identitaires par le style ne sauraient être généralisées, car un examen attentif ménage souvent des surprises. Si par « culture », on entend un ce qui est acquis par l'éducation en un lieu donné de la planète – représentations, savoirs, techniques, croyances, coutumes, lois, règles et de tout type –, ses contours ne doivent pas être confondus avec ceux de groupes ethniques principalement définis à partir d'un critère linguistique. Jusqu'à la fin des années 1950, on trouvait des auteurs européens pour distinguer, avec une naïve sureté, des « races » africaines, sur la base de la physiologie, de l'anthropométrie et de la psychologie des peuples. Des races qui avaient chacune ses superstitions (on ne parlait même pas de religion) et son art.

Pourtant, dès le début du XX^e siècle, l'administrateur colonial Maurice Delafosse, soulignait déjà l'inanité de ces classifications raciales, « chacun des groupements (humains) étant composé d'éléments fort divers quant à leur origine, en raison des migrations, des conquêtes, des unions entre individus de peuples divers, du grand nombre d'esclaves importés de pays lointains, etc. » (Delafosse, 1912, t. I, 109). Qu'on me pardonne de rappeler de manière un peu tautologique que l'ethnie a pris le relais de la race en devenant la notion clé de l'ethnologie. Mais, à partir de la moitié des années 1980, elle a été fortement remise cause, comme avant elle la notion de race, quand bien même l'ethnicité fut-elle revendiquée sur place par les intéressés eux-mêmes. L'histoire du peuplement, lorsqu'on l'étudie de près, se révèle toutefois plus complexe que les affirmations à l'emporte-pièce d'identités locales. Le coloriage des cartes en surfaces monochromes a toujours déformé les réalités du terrain, car, dans maintes régions, les cartes devraient plutôt ressembler à des mosaïques évolutives, qui se modifient au cours du temps. Les populations du Soudan occidental partagent certains schèmes intellectuels qui sont le produit de leur longue histoire commune. Il faut se déprendre d'une vision statique et sédentaire de cultures africaines froidement juxtaposées. Ce qui frappe l'historien comme les anthropologues, c'est combien les groupes et les individus ont bougé au cours de l'histoire. L'expansion de l'islam et la colonisation ont popularisé le stéréotype selon lequel les populations dont ils faisaient la conquête comme statiques, locales, sédentaires, fermées et primitives, mais en réalité, il y eut toujours du mouvement et si les cultes bamana ont effectivement un ancrage territorial, c'est un ancrage en réseaux ou en filières, qui rend leur cartographie bien difficile. Nous avons affaire à des écheveaux dont le fil de liage se modifie constamment. Toutes sortes de variations résultent de migrations, de déportations de populations, de déplacements de soldats, de conquêtes politiques, de fuites devant les troupes ennemies, d'alliances, d'expéditions marchandes, d'emprunts, d'achats, d'imitations, de prosélytisme, de diffusions culturelles échelonnées au cours des temps. Plus qu'à une juxtaposition d'ethnies nous avons affaire à un tissu social complexe dont la trame et les fils se nouent, se dénouent, se distinguent, s'allient et s'opposent sur des milliers de kilomètres.

L'identité n'est pas une essence, mais une relation

L'identité est un concept difficile, car nulle identité affirmée n'est pure d'altérité, c'est une relation à l'autre, qui fait toujours l'objet de négociations et de recompositions. De nombreux auteurs ont révélé le caractère palimpseste d'un peuplement

qui s'est produit par vagues successives, les conquérants (gens du pouvoir) s'imposant puis faisant alliance avec les autochtones (gens de la terre), ou du moins avec les prétendus autochtones, descendant souvent d'une migration antérieure. La revendication à l'autochtonie d'un ancêtre est le plus souvent ambiguë. On sait que les grandes figures héroïques – le démiurge, le chasseur fondateur de village, le forgeron civilisateur, le maître de la terre, le conquérant, le roi sacré – sont souvent des étrangers ou des marginaux qui ont quitté leur milieu d'origine pour aller prendre le pouvoir ailleurs.

La plupart des noms d'ethnies aujourd'hui consacrées ont été appliqués par l'administration coloniale à des populations qui se pensaient et se nommaient autrement et n'étaient pas homogènes. Si nous considérons n'importe quel groupe ethnique présent dans la vallée du Niger, qu'il s'agisse des Malinké, des Bambara, des Dogon, des Sénoufo, peut-être pouvons-nous dégager, pour chaque groupe, un plus petit dénominateur commun, mais celui-ci sera nécessairement arbitraire et nous serons confrontés à une extraordinaire variabilité selon le trait pertinent retenu. Le peuplement d'une région s'est toujours constitué par des migrations successives, qui se développent comme des filaments plutôt que comme des blocs homogènes. La vision de cultures spécifiques, vivant en vase clos et seulement intelligibles dans leur propre langue et leurs propres termes, n'est qu'une vue de l'esprit qui ne correspond nullement aux réalités du terrain. Le nom de Bambara s'est imposé au fil du temps, mais c'est un nom emprunté aux Maures et officialisé par l'administration coloniale. Sur le terrain, les gens se pensaient plutôt comme Bamana, terme qui fut un signe de résistance à l'islam plutôt qu'un ethnonyme. Diversité d'origine des différentes lignées, diversité de parlers, diversité religieuse et rituelle, diversité des formes d'expression artistiques, diversité de statuts sociaux, bref, nous avons plutôt affaire à une « chaîne de sociétés », pour reprendre l'heureuse expression de l'anthropologue Jean-Loup Amselle. Des sociétés et des cultures qui ne se limitent jamais – faut-il le dire – aux frontières étatiques actuelles.

Avant la colonisation – mais il en reste quelque chose aujourd'hui –, la plupart des groupes humains admettaient un dédoublement du pouvoir. L'histoire des Soninké, des Marka, des Bambara, des Dioula, des Dogon, des Sénoufo, des Minianka, des Bwa, oppose un pouvoir conquérant, basé sur la loi des armes, au pouvoir sacré fondé sur l'antériorité et l'alliance avec les génies du lieu. Ces deux figures du pouvoir se sont d'ailleurs incarnées dans la statuaire qu'elles soient de bois, de fer ou de terre. D'autre part, tous les villages sont hétérogènes, certains quartiers étant occupés par des étrangers ou des artisans dotés d'un statut distinct des agriculteurs. On remarquera, par exemple, les quartiers dioulas (*jula*), installés aux côtés des quartiers « autochtones » malinké, bambara, sénoufo ou bwa. Cette hétérogénéité se fonde sur la relation entre logeurs (*jatigiw*) et commerçants ou entre logeurs et artisans ; une relation qui continue de régir, sous forme de relais bien organisés, tout le commerce ouest-africain. Les sociétés en apparence les plus traditionnelles sont inscrites dans une mouvance incessante et un trait « typique » doit toujours être replacé dans son contexte historique. Les villages fortifiés bwa de l'est du Mali et de l'ouest du Burkina, par exemple, ne sont apparus qu'au XIX^e siècle en réponse aux pressions exercées par les Peul du Macina. À partir des années 1960, le *kono*, qui était à l'origine un culte mandé, n'existe quasiment plus que chez les Minianka, qui sont de langue sénoufo.

Il est extrêmement délicat d'attribuer un lieu d'origine à une œuvre d'art religieux seulement à partir de l'objet lui-même. La création artistique, mêlée à des considérations rituelles et aux rapports avec le monde invisible, est un processus très complexe dans lequel interviennent le commanditaire, le ou les sculpteur(s) et d'autres spécialistes chargés d'«embellir» l'objet ou de le charger de forces magiques.

Dogon et Tellem

Dans le centre du gigantesque territoire malien, le fleuve Niger jouxte la bordure méridionale du Sahara. La fameuse falaise de Bandiagara surplombe la plaine sur plus de 300 mètres et longe la boucle du Niger sur quelques 260 km. Les Dogon auraient, selon la légende, été contraints de quitter le Mandé après avoir offensé Dieu. Emportant un échantillon de leur terre sacrée du Mandé, ils entamèrent une longue marche et s'établir d'abord à Kani-Na, puis se répandirent sur le plateau de Bandiagara. Ils s'installèrent Sanga au XIV^e siècle de notre ère, peut-être même avant.

En 1938, Marcel Griaule découvrit dans la grotte d'Ibi neuf masques sacrés du Sigui, dont le plus ancien des masques remonterait au XV^e siècle et les traditions orales ne vont pas au-delà de cinq siècles. Lorsqu'ils arrivèrent, les Dogon trouvèrent sur place, des habitants qu'ils appelèrent Tellem (« nous les avons trouvés »). Selon les légendes, certains contacts entre Dogon et Tellem furent pacifiques, mais d'autre non et des groupes de Tellem fuirent vers le Yatenga. Les Dogon disent que leurs descendants sont les Kouroumba, mais ces derniers ne corroborent pas vraiment l'information et aucun vestige tellem ne fut trouvé sur la piste du Yatenga. Génétiqument, ni les Dogon ni les Kouroumba ne sont les descendants directs des Tellem. Les Dogon ont crédité les Tellem de pouvoirs magiques extraordinaires. Dans certaines grottes, ils trouvèrent des statuettes tellem aux bras levés, dont ils s'emparèrent pour les intégrer à leurs propres sanctuaires. Sous l'impulsion du Néerlandais Johan Huizinga, de l'université d'Utrecht, en accord avec les ministères maliens, des fouilles archéologiques furent entreprises dans la région. Vingt-neuf grottes des environs de Sanga et cinq dans le nord, près de Nokara et Hombori ont été fouillées. En se fondant sur différents indices et les tests au C 14, une chronologie a été établie, qui distingue trois périodes de peuplement dans la région de Sanga :

- Toloy (du III^e au II^e siècles avant J.-C.)
- Tellem (du XI^e au XVI^e siècle après J.-C.)
- Dogon (du XVI^e à aujourd'hui).

Le matériel archéologique a été remarquablement préservé en raison de conditions écologiques favorables, les constructions les plus anciennes étaient miraculeusement intactes et des textiles ainsi que des objets de cuir et de bois, datant du XI^e siècle de notre ère sont parmi les plus anciens découverts en Afrique subsaharienne. Mais ce ne furent pas les vestiges les plus anciens. À Toloy, quarante greniers fait de boudins de terre crues accolés à la paroi furent découverts ainsi que des poteries et des restes végétaux. On pouvait y voir des dessins tracés avec les doigts dans la terre encore humide, qui selon les tests au C 14 remontent au III^e et II^e s. avant J.-C. En revanche, aucun squelette n'y fut découvert. Dans une grotte de Toloy, on a aussi trouvé les restes d'une grue couronnée et la carapace d'une tortue, deux animaux qui restent importants dans la mythologie dogon. Évidemment, tous les noms que nous pouvons donner à ces populations pre-tellem ne sont que des conventions adoptées par commodité, car nous ignorons la manière

dont elles se désignaient elles-mêmes et dont elles désignaient leurs voisins. Plus de mille ans séparent la disparition des Toloy de l'arrivée des Tellem et ce laps de temps considérable laissa peu de vestiges. Tout ce que l'on sait, c'est que les Tellem découvrirent des greniers antérieurs à leur arrivée et qu'ils s'en servirent pour inhumer leurs chefs. Selon les sources arabes, les Songhai qui s'affranchirent du Mali au XV^e siècle, firent des raids dans les falaises et, plus tard, les Mossi se livrèrent à des attaques contre la région pour se procurer des esclaves. Mais ces seules causes ne peuvent expliquer le brusque déclin de la population Tellem. Peut-être des famines ont-elles pu jouer un rôle. Quoi qu'il en soit l'image d'un peuple dogon enclavé et statique est fausse. Il coexiste avec des peuples divers et entretiennent même une « parenté à plaisanterie » non seulement avec les bozo, mais aussi avec les Touaregs, qui, depuis longtemps, viennent sur les marchés de la plaine pour s'approvisionner en mil. Les sculptures attribuées aux Dogon manifestent une extrême diversité stylistique, mais elles forment néanmoins un ensemble distinct des Bambara et des Sénoufo. Pour les uns comme pour les autres – peut-être est-ce une valeur universelle – la beauté est conçue comme ce qui procure du plaisir et qui attire le regard.

Sur le terrain

La nuit tombait. Les enfants et adolescents, garçons et filles mélangés, dessinaient sur les murs du sanctuaire du tyiwara des triangles blancs, rouges et blancs. Les vieux, assis le long des murs, les regardaient. Bientôt arrivaient les joueurs de balafon et de tambours. Deux porteurs de masques sortaient d'un vestibule et s'asseyaient sur les contreforts du sanctuaire tandis que d'autres hommes chargeaient de poudre médicinale de petites cornes d'antilope censées protéger les initiés de toutes sortes d'infortunes et les morsures de serpents. Arrivait alors le chef du tyiwara, un certain Sighézié, un nom qui signifie « l'homme de la brousse ».



Le sanctuaire du Ci wara avec le chef du culte et le sacrificateur et Boliw Dyélé. Photo : Catherine de Clippel.

C'est doublement vrai, car il est allé habiter en pleine campagne, dans le hameau de culture qu'il a construit en plein champ. Il est revenu pour la fête du tyiwara, qui, pour le coup, pouvait commencer.

Cette scène se passait non en «pays bambara», terre natale du tyiwara, mais chez les Minianka, une population de langue sénoufo. Dans la phrase qui précède, pas un nom qui ne soit un piège car ils sont tous le produit d'une classification superficielle par les premiers acteurs de la colonisation ! C'est Delafosse, Monteil, Tauxier et l'abbé Henry qui ont fait des Bambara une ethnie, mais dans la bouche de leurs «informateurs», le mot bamanan signifiait tout simplement «païen». Les termes Sénoufo » et Minianka sont également des créations coloniales.

Les Minianka, en effet, ne s'appelaient pas ainsi. La plupart des doyens des cercles actuels de Koutiala, de San et de Yorosso ont appris à l'école qu'ils étaient des «Minianka». Eux-mêmes se faisaient appeler Mamara, ce qui est une précision d'ordre linguistique. Mais les Minianka ne sont-ils pas des Sénoufos ? Holas n'a-t-il pas écrit un livre qui s'appelle Les Sénoufo, y compris les Minyanke ? Les Sénoufo, un ethnonyme imposé par l'administration coloniale (en l'occurrence Binger et Delafosse), comptent plus de trente dialectes et au moins six catégories d'artisans (dont les sculpteurs Kule), qui vivent au sein des villages d'agriculteurs. Selon Bokar N'Diaye, avant la colonisation, le pays était réputé habité par les Siena ou Sene. Répartis entre La Côte d'Ivoire, le Mali et le Burkina Faso, les Sénoufos présentent la particularité d'utiliser des statuettes dans le cadre de la divination. Certes, on peut trouver entre les différents groupes sénoufo de tels traits communs, mais les différences sont quelques fois majeures. Ceux du centre et du sud avaient leur vie sociale régie par la société initiatique du poro, mais le poro est-il une caractéristique d'une identité sénoufo ? À vrai dire, ce n'est pas à ce niveau que se négocie l'identité. Le but du *poro* n'est pas d'intégrer des lignages hétérogènes dans une structure commune : la plupart des villages ont plusieurs sociétés du poro qui sont en concurrence, voire en conflit. Quant aux Sénoufo du nord, ils ne pratiquent pas le *poro*, mais partagent, en revanche, nombre de leurs traditions avec leurs voisins bambara ou malinké. Le cas du masque *gbaangorongo* des Sénoufo, qui se produit à la fin des manifestations publiques du poro, demeure assez mystérieux. Pourquoi certains de ces masques sont-ils sans yeux, d'autres avec deux yeux et d'autres encore avec deux paires d'yeux ? D'autant plus que ce masque était porté horizontalement sur la tête. Ces yeux n'avaient donc pas pour but de voir devant soi, car ils étaient dirigés vers le ciel et les étoiles. Cela n'en fait néanmoins pas un véritable masque horizontal façon *komo* ou *kono*, car il est façonné comme un masque facial. En outre, sur le plan formel, il est pratiquement impossible à distinguer des masques bambara et malinké qui existaient de l'autre côté de la frontière entre Mali et Côte d'Ivoire. Y a-t-il eu diffusion ? Dans quel sens s'est-elle opérée : mystère !

Quant aux Minianka, ils n'ont ni la société de divination féminine *sandongo*, ni la fameuse société initiatique du poro, ni aucun des nombreux masques donnés pour caractéristiques des Sénoufo pratiquant le *poro*. En revanche, ils ont bien les sociétés d'initiation bambara : *koré*, *nama*, *komo*, *kono*, *manyen*, *sanin-kontoron*, etc. Susan Gagliardi, de l'université d'Emory à Atlanta, a récemment fait le point sur la fameuse identité sénoufo (Gagliardi, 2015).

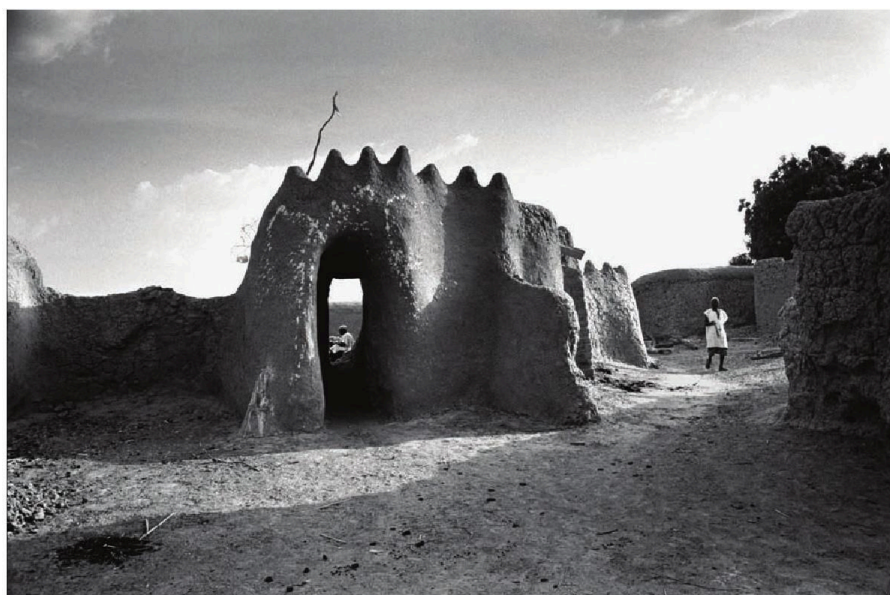
Alors, le tyiwara est-il bambara ? Sans doute, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais pas seulement. Une véritable vague de «masques» tyiwara, a déferlé sur toute la vallée du Niger, dont les styles très variés et la diversité des lieux

d'implantation révèlent le caractère inadéquat de l'étiquetage ethnique. Un très beau cimier «de style Ségou» peut très bien avoir été commandé à Doumanaba, en «pays» sénoufo par une société de tyiwara burkinabè. Une carte postale célèbre de Fortier datant d'environ 1905, devenue emblématique de l'«art Bambara» est, en fait, créditée ainsi : «Afrique Occidentale. Danseurs 'Miniankas'. Fétiches des cultures» ! Aux XIX^e et dans la première partie du XX^e siècle, le tyiwara était honoré par les membres de sociétés agricoles (*ciwara-ton*) lors de cérémonies villageoises magnifiant le travail des cultivateurs. Il existe encore de nos jours quelques «maisons de tyiwara», mais elles se comptent sur les doigts des deux mains et dans plusieurs cas, la compétition agricole qui y était étroitement associée, a disparu. Les «sorties» du tyiwara mettent en scène une paire de danseurs costumés et portant des cimiers figurant l'un l'antilope mâle, l'autre l'antilope femelle. Ils s'appuient sur deux bâtons courts, qui les contraignent à danser en position fléchie comme le cultivateur arc-bouté sur la glèbe. Le jeu de cette paire de danseurs illustre la complémentarité entre hommes et femmes, si essentielle pour la perpétuation de la communauté humaine. Les cimiers évoquent aussi l'alliance des éléments naturels nécessaires au maintien de la vie. Le cimier mâle est la métaphore du soleil et le cimier femelle, celle de la terre. La tunique de longues fibres végétales teintées en noir dont les danseurs sont revêtus représente le ruissellement de la pluie. On les mouille d'ailleurs avant et pendant la danse pour en renforcer l'effet visuel. Si l'antilope est le référent principal de cette sculpture, d'autres animaux sont parfois représentés, comme l'oryctérope (*timba*) ou le pangolin (*nkonson*), animaux fouisseurs de la terre par excellence. D'autres cimiers, appelés *sogonikun* (littéralement «tête de petit animal» peuvent également être dits *ciwara*, fauves de la culture. (Colleyn, 2006). Le cimier est attaché à un bonnet de vannerie solidement attaché au crâne du danseur, dont le visage est caché par un rideau de fibres noires. La créature mâle fait référence à l'hippotrague (dite antilope-cheval) tandis que la femelle s'inspire de l'oryx. Souvent, la femelle porte un faon sur son dos, tout comme les cultivatrices, même au champ, portent leur bébé au dos. Toute la surface du bois est délicatement gravée, allusion aux scarifications qui jadis marquaient le corps des initiés.

À l'évidence, il a existé – et il existe encore – des ateliers avec leur style propre – dont plusieurs furent actifs sur des générations –, mais aussi des courants, des inspirations, des emprunts et des innovations. Un même atelier de forgerons-sculpteurs peut fournir des commanditaires appartenant à plusieurs groupes ethniques différents.

Konologie

Il serait bien vain d'essayer d'établir une correspondance stricte entre un signifiant – le masque ou le «fétiche» du *kono* – et un signifié – la divinité ou une espèce animale bien précise. Carl Einstein avait compris l'inanité de ce genre de correspondances : «Le canon de cet art [africain] ne peut être naturaliste puisque sa tâche est de rendre visible l'invisible.» (Carl Einstein, 1930). À propos de l'objet fort (*boli*) du *kono*, ce mastodonte d'allure vaguement bovine qui est devenu si célèbre, on a dit avec légèreté qu'il s'agissait d'un zébu, d'un hippopotame, d'un cheval, et même, par dérision, d'un «cochon de lait». Un autre *boli* appartenant au même culte, le *cècère* ou *bolidenfa*, est plutôt anthropomorphe : il s'agit d'une ligature de fils et de fibres entourant une statuette de bois. Un troisième, de forme oblongue et entouré d'un anneau, appelé *kono juguni* (le petit méchant du *kono*), dont l'allure phallique ne fait guère de doute, renferme une statuette féminine joliment sculptée.



Kono. Photo : Catherine de Clippel.

Quant au masque majestueux qui accompagne ces objets, on a parlé, tout aussi absurdement, d'éléphant, d'oiseau ou de cheval. Nous sommes là face à une aporie herméneutique, car ces cultes sont secrets et protégés par une rhétorique de l'évitement. Les prêtres doivent savoir dire sans dire et même un initié doit faire preuve de grande patience pour capter quelques bribes d'information. Le *kono* est si redoutable et si secret qu'il est interdit d'en prononcer le nom. Les Bamana associent à des figures comme le boli des jeux de langage qui sont autant d'échappatoires défiant toute iconologie fixe, de type « ceci symbolise cela ». Rien n'est plus étranger au régime de visibilité des divinités bamana que le didactisme du « voici ce que c'est ! », pourtant affichées dans la plupart de nos étiquettes, légendes, cartels ou captions. C'est en partie pour ces raisons que des auteurs comme Thompson, Vansina et Turner ont tant insisté sur la nécessité de reconnaître comme cadre des œuvres plastiques africaines, des arts performatifs comme la danse, le chant et la musique.

Entre l'art contemporain (il y a de l'art contemporain en Afrique) et l'art de la religion des ancêtres, il existe de fortes différences, que Meyer Shapiro les résume fort bien, malgré l'adjectif malheureux de « primitif » : « Ce qui dans l'art primitif appartient à un monde bien établi de croyances et de symboles collectifs, survient dans l'art moderne comme une expression individuelle, portant la marque d'un rapport libre, expérimental avec les formes » (Shapiro, 1998). À la différence de l'artiste occidental, le créateur de tels objets ne cherche pas à se singulariser ni à exprimer sa personnalité ou ses sentiments. Il le fait d'autant moins que ce genre de création procède d'une démarche collective : c'est le chef du *kono* qui façonne les *boliw*, avec le concours d'un collège de connaisseurs (*somaw*) et c'est un forgeron renommé qui taille le masque. Un grand nombre de personnes ont un

rôle à jouer pour qu'un ensemble du kono voit le jour. Ce culte eut un succès fulgurant dans toute la région située au sud-est de la ville actuelle de Ségou, jusqu'à l'intérieur du Burkina Faso. Plus d'un millier de cases du Kono étaient encore en activité il y a une quarantaine d'années dans les régions de Ségou et de Sikasso. Certains gros villages comptaient parfois plus de vingt sociétés du *kono*, souvent en concurrence entre elles. Si le culte continue à souffrir d'une désaffection progressive, il subsiste néanmoins aujourd'hui dans des quelques dizaines de villages, la plupart minianka.

Le mot de la fin

Certains auteurs postcoloniaux, tant africains qu'européens, pressés de jeter les fardeaux de l'histoire aux orties, commettent exactement le péché qu'ils reprochent aux «primitivistes»: ils rejettent dans le passé des œuvres africaines qui nous sont pourtant contemporaines et constituent un précieux patrimoine. Dans de nombreux pays africains, les objets forts demeurent actifs. Les masques du Kono ou du Komo se sont faits discrets, mais ils dansent encore nuitamment et ne sont pas tous en vitrines. Les considérer comme des aspects fâcheux d'une culture révolue que les Occidentaux monteraient en épingle, c'est mépriser une forme de créativité originale et dotée des qualités pourtant si vantées aujourd'hui, comme l'agentivité et l'hybridité. On pourrait dire en s'inspirant de Claude Lévi-Strauss, que le primitif, c'est d'abord celui qui croit au primitif.

Références

- Bazin, Jean. 1986. *Retour aux choses-dieux*. Le temps de la réflexion, VII, 253-273, Le corps des dieux. Réédition: in Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant (dir.), 2003. *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, Folio histoire, pp. 351-381.
- Brett-Smith, Sarah C. 1994. *The Making of Bamana Sculpture, Creativity and Gender*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Colleyn, Jean-Paul (ed.). 2002. *Bamanaya, un art et un savoir-vivre au Mali*. Zürich-Gand, Rietberg Museum-Snoeck-Ducaju & zoon.
- Colleyn, Jean-Paul. 2006. *Ciwara. Chimères africaines*, Paris, Musée du Quai Branly.
- Delafosse, Maurice. 1912. *Haut-Sénégal-Niger* (Soudan Français). Paris, Émile Larose. 3 vol. (Rééd. 1972).
- Einstein, Carl. 1930. *À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle*. Documents, n°2, 104. Repris dans *Ethnologie de l'art moderne*. Édition présentée par Liliane Meffre, André Dimanche Éditeur, 1993.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other*. Columbia University Press.
- Falguayrettes-Leveau, Christiane (dir.) 1994. *Dogon*, Paris, Dapper.
- Gagliardi, 2015. *Senufo sans frontières*.
- La dynamique des arts et des identités en Afrique de l'Ouest*. Cleveland Museum of Art & 5 Continents.
- Henry, Abbé Joseph. 1910. *L'âme d'un peuple africain, les Bambara, leur vie psychique, éthique, sociale, religieuse*. Bibl. Anthropos, Münster: Aschendorff; W., Paris: Picard.
- Holas, Bohumil. 1957. *Les Senufo (y compris les Minyanka)*. Paris, P.U.F.
- Niane, Djibril Tamsir. 1965. *Sundiata: an Epic of Old Mali*. London: Longman.
- Shapiro, Meyer. 1998. «Style» in Preziosi, Donald (ed). *The Art of Art History: a Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 143-149.
- Smith, Pierre. 1979. *Naissances et destins: les enfants de fer et les enfants de beurre*. *Cahiers d'études Africaines*, XIX (1-4), 73-76 : 329-352.
- Zahan, Dominique. 1960. *Sociétés d'initiation bambara. Le N'domo, Le Koré*. Paris-La Haye, Mouton & Co.
- Zahan, Dominique. 1963. *La dialectique du verbe chez les Bambara*. Paris-La Haye, Mouton & Co.







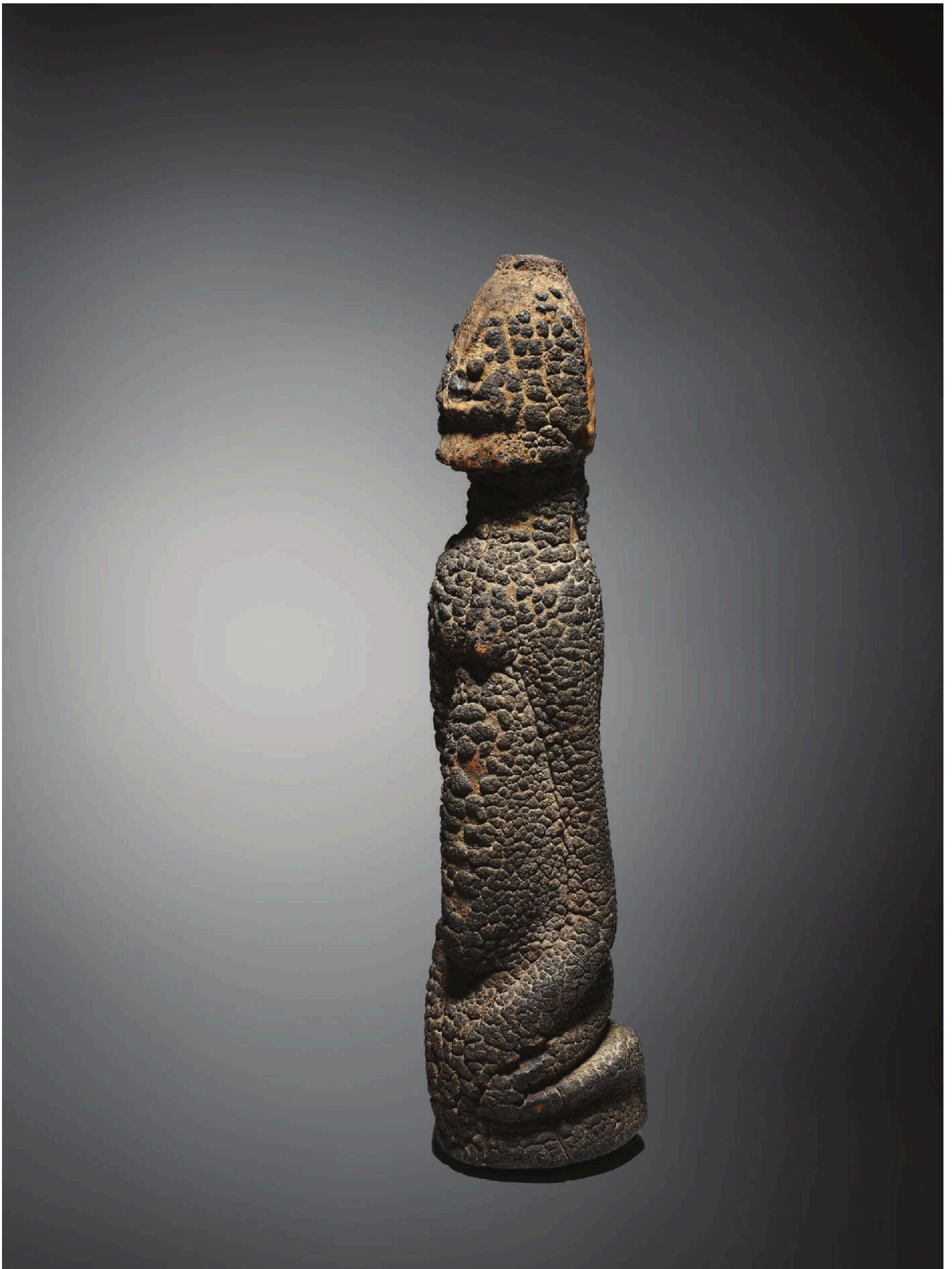




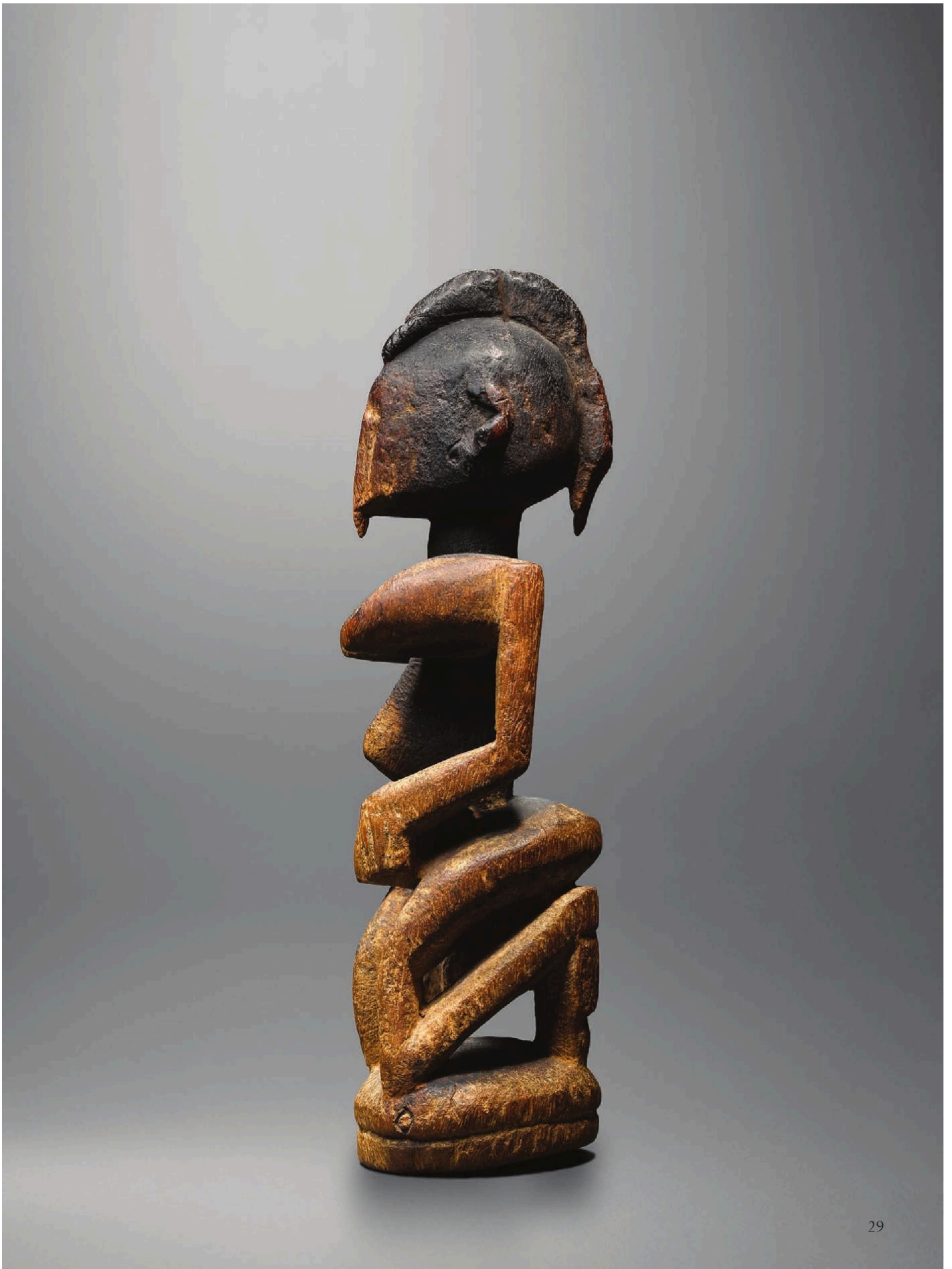














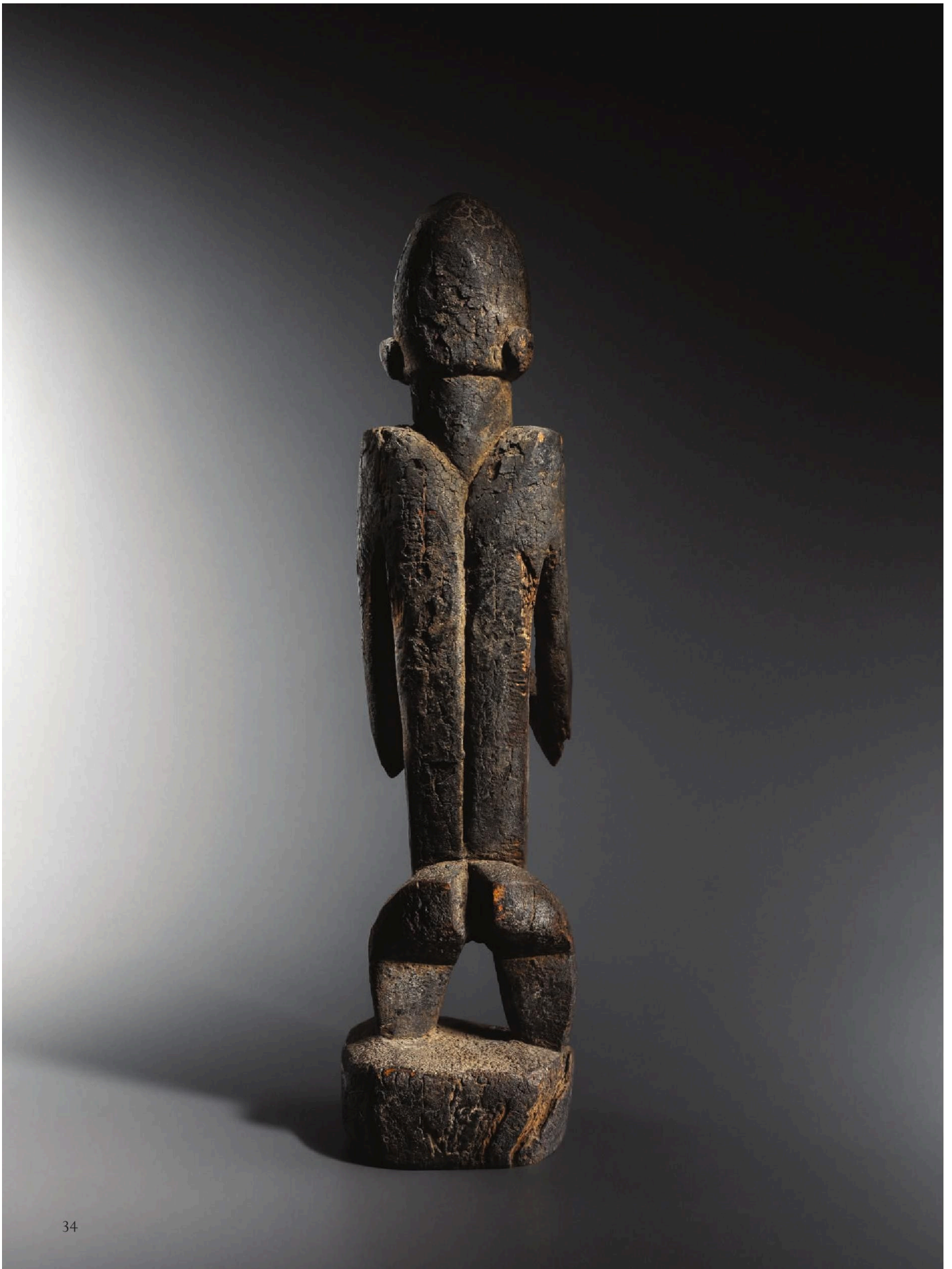
30

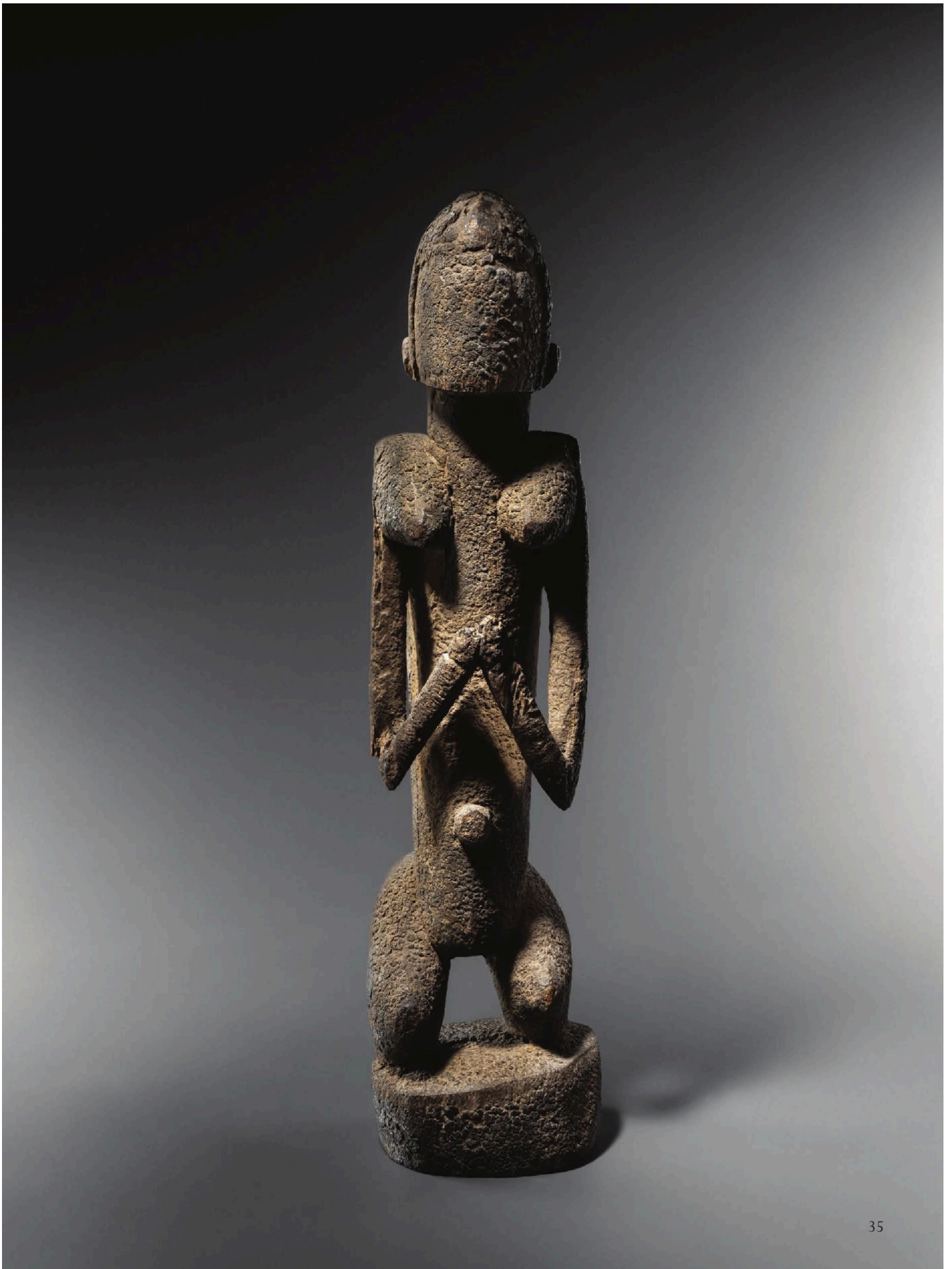




32





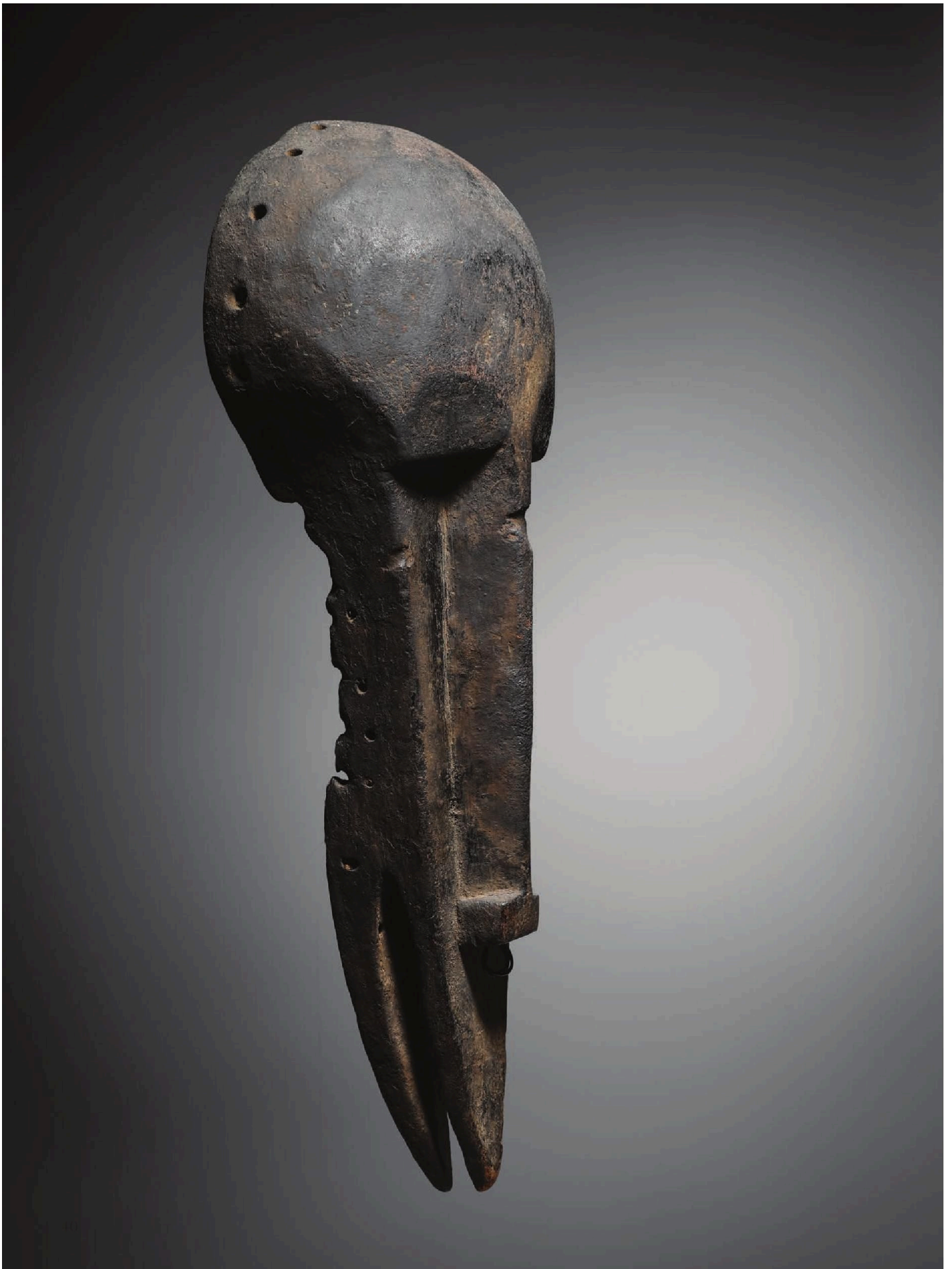


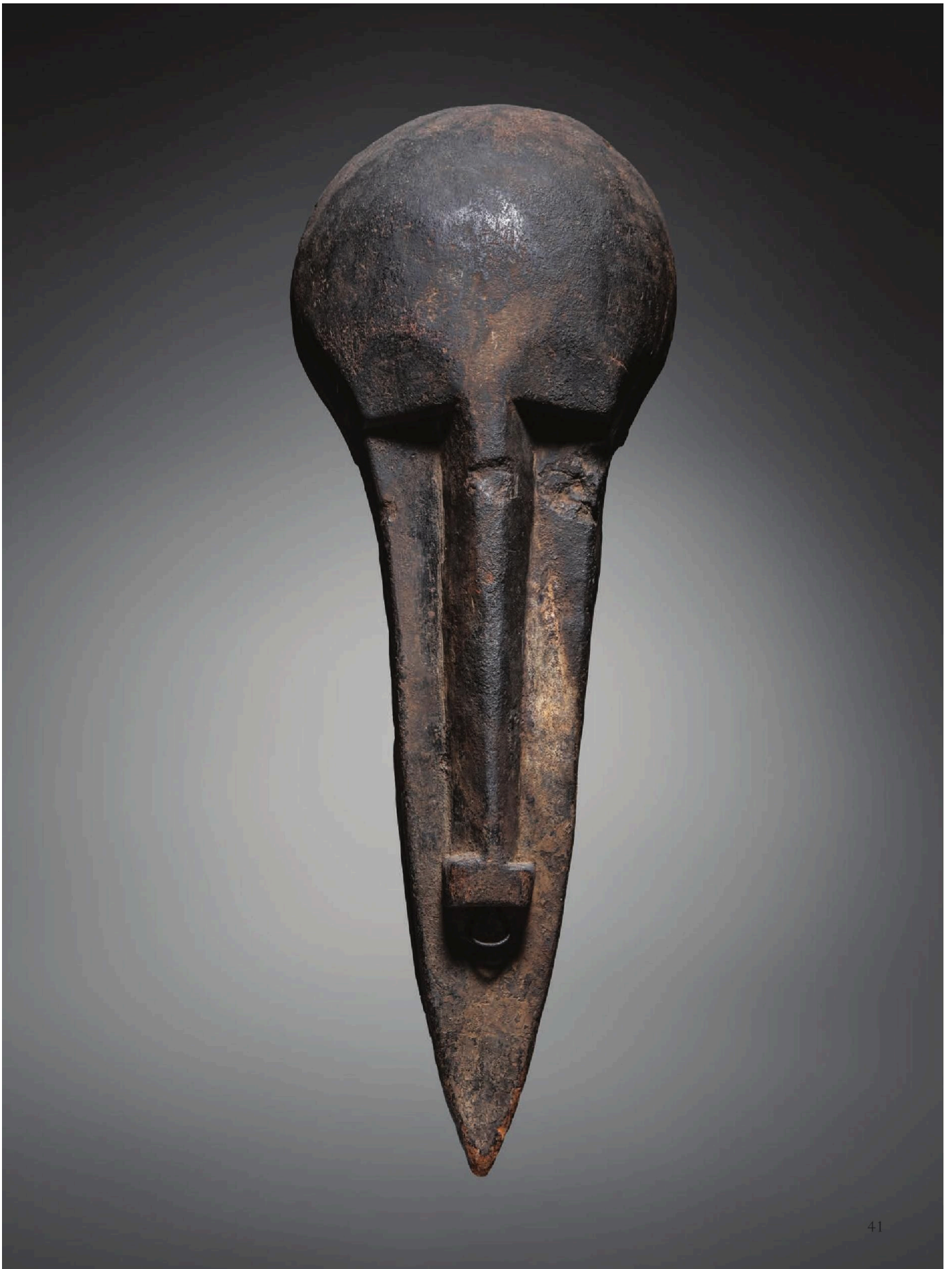






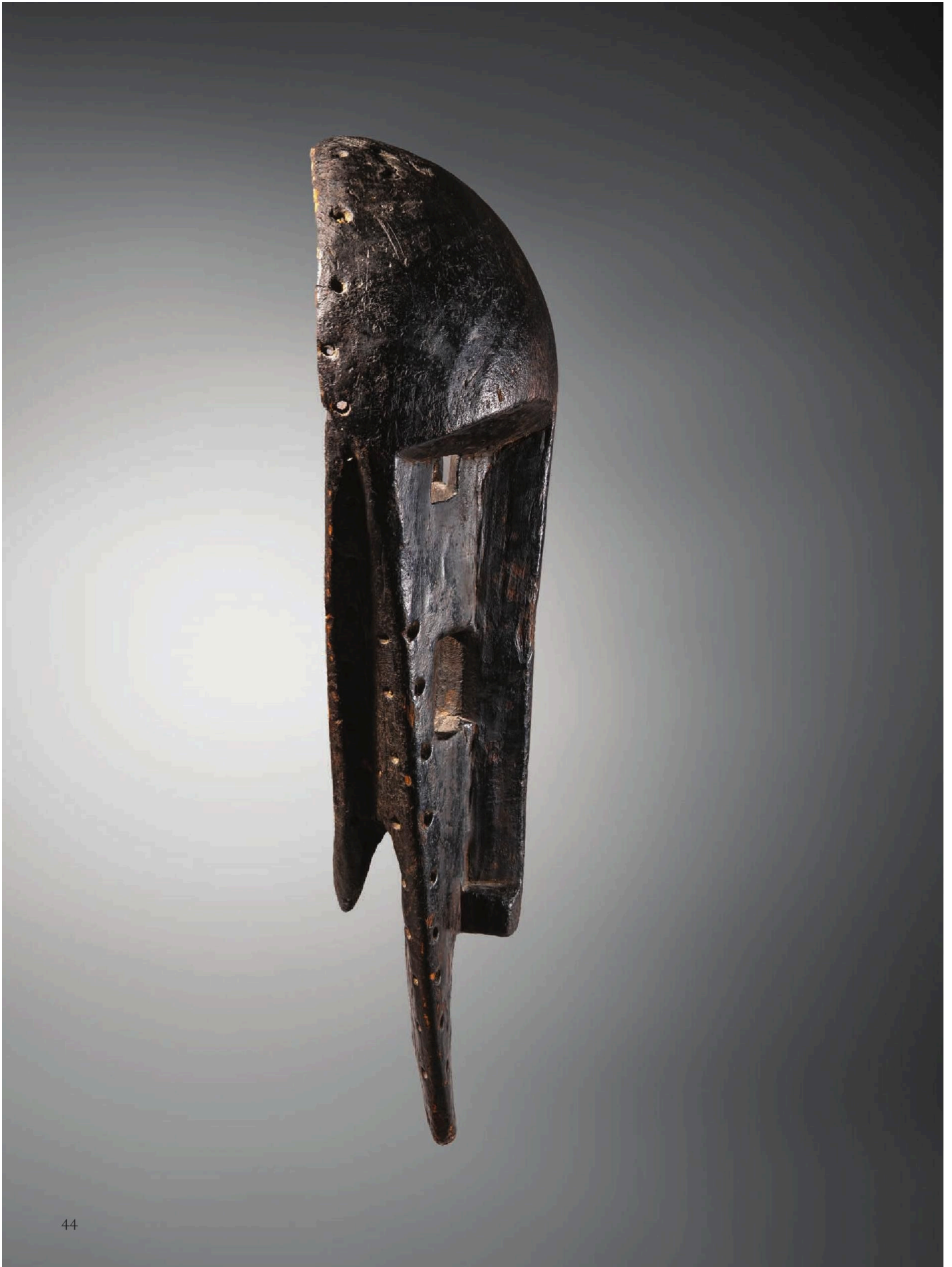












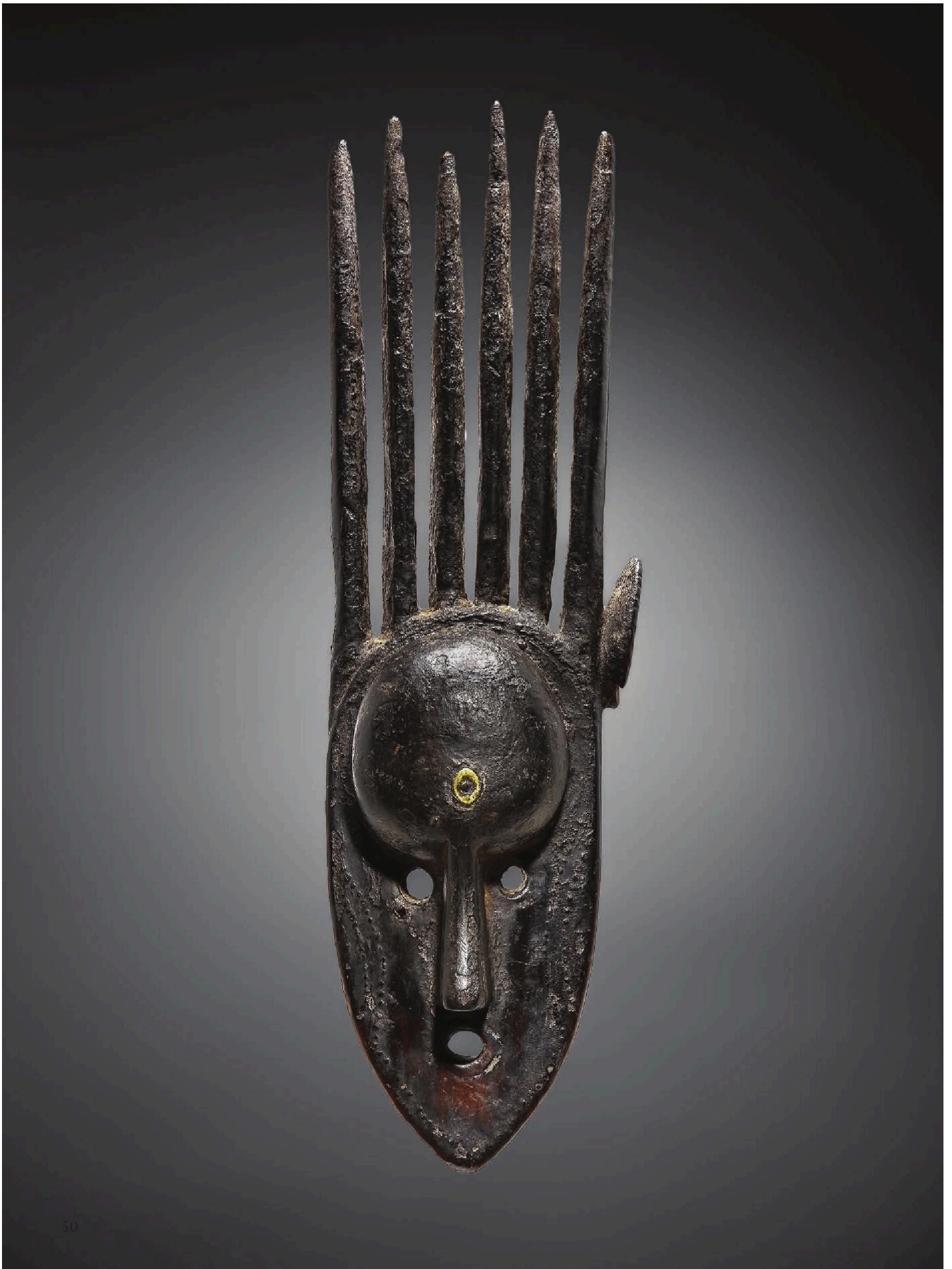






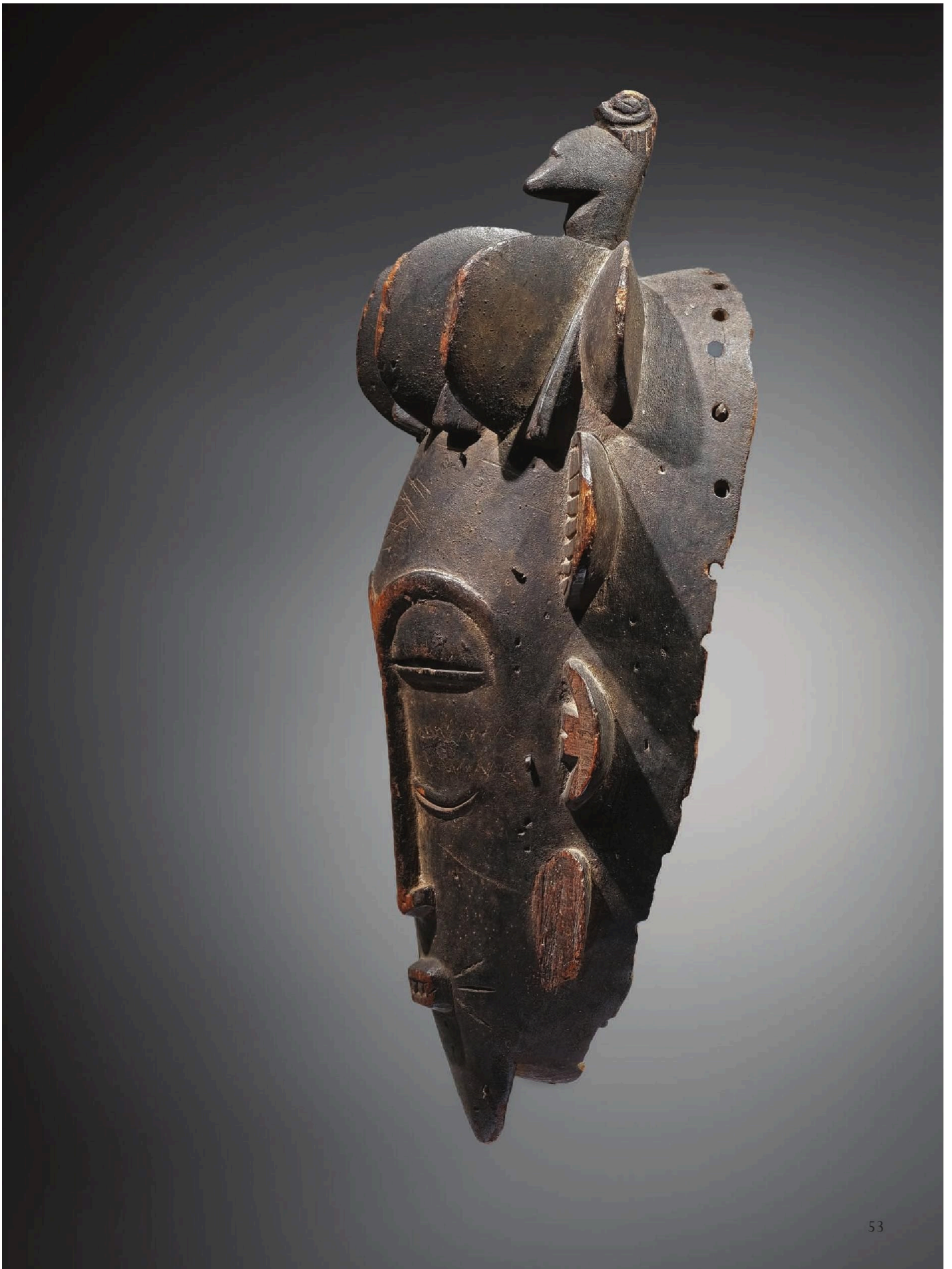




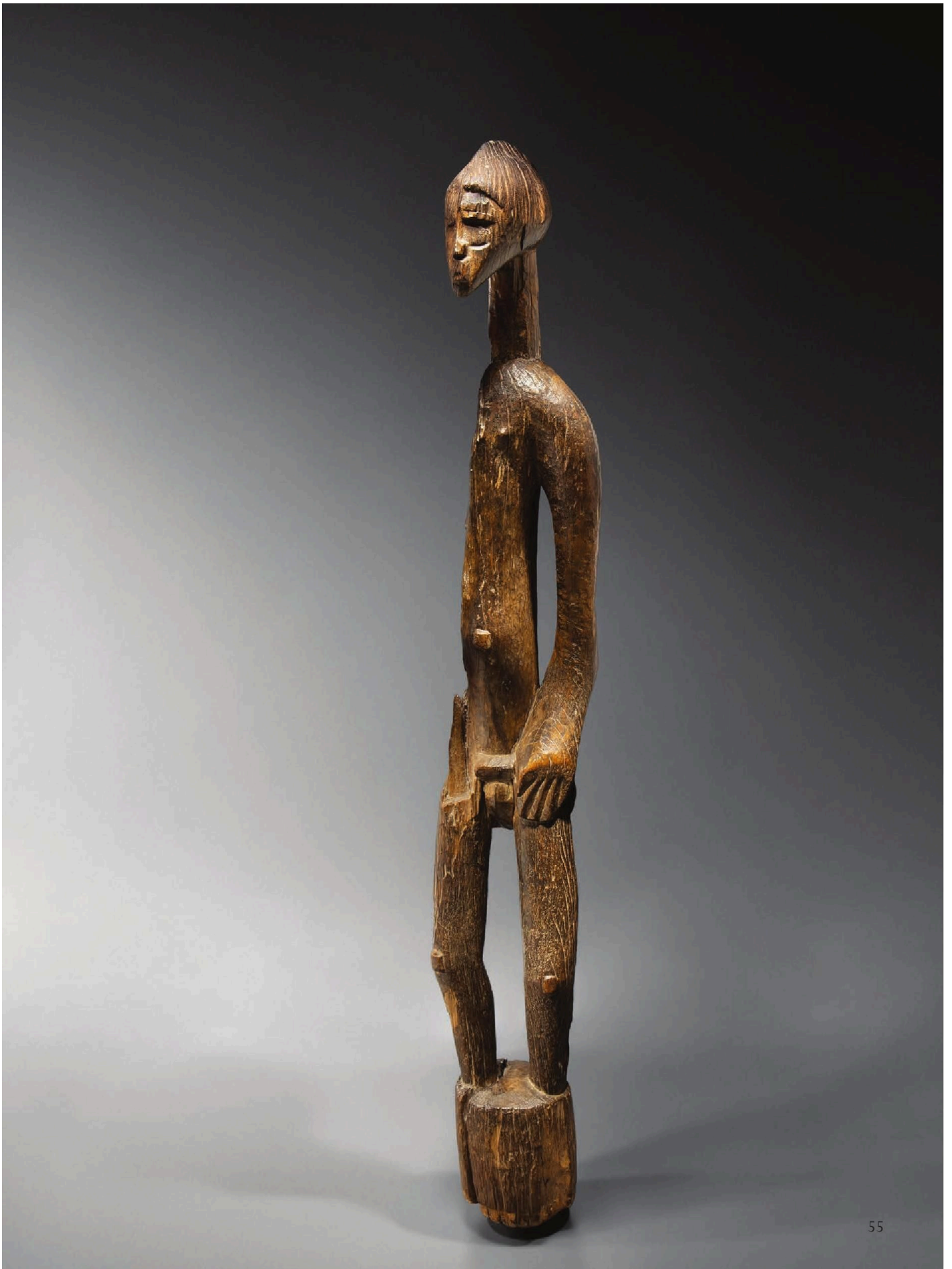




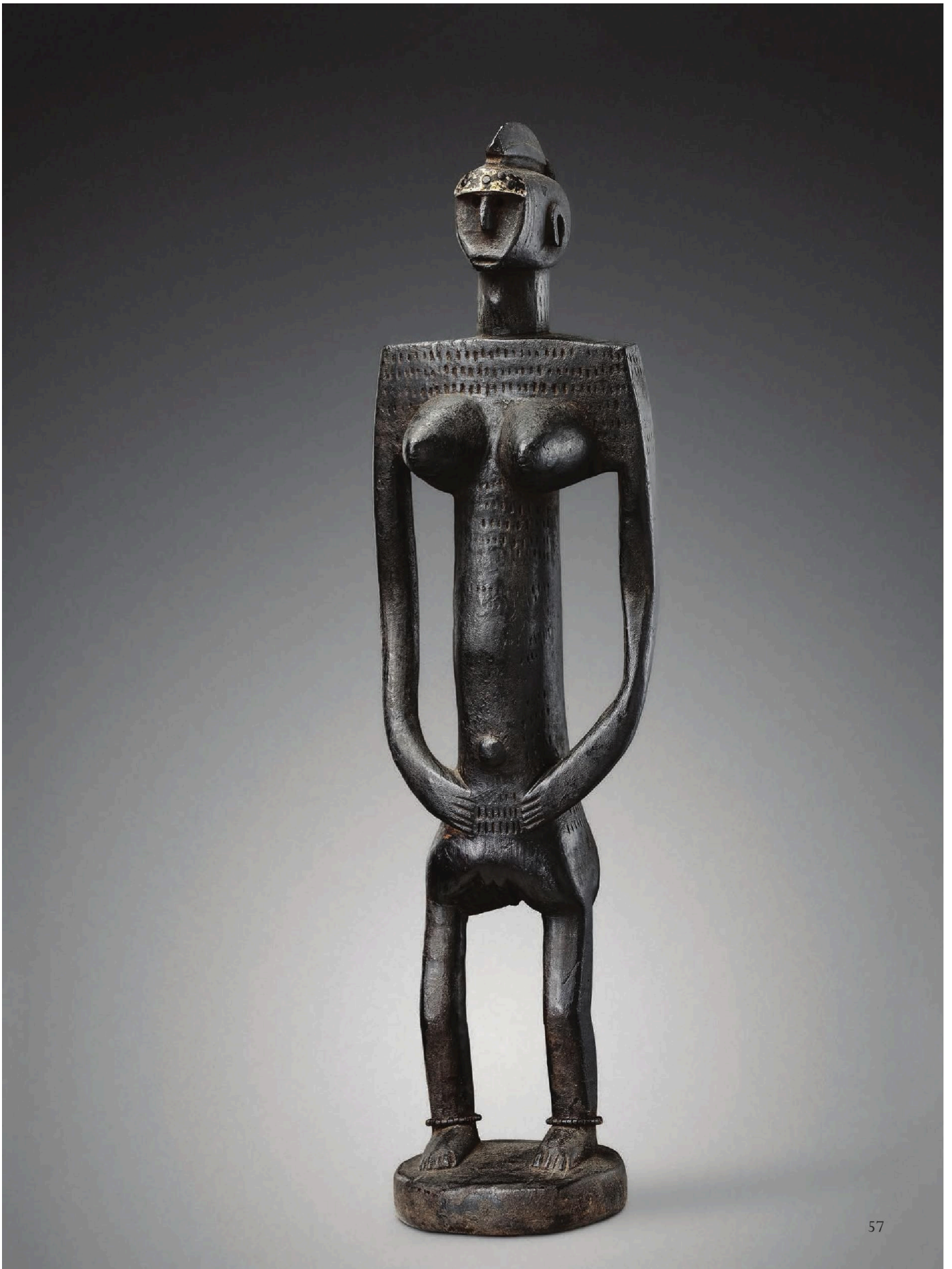




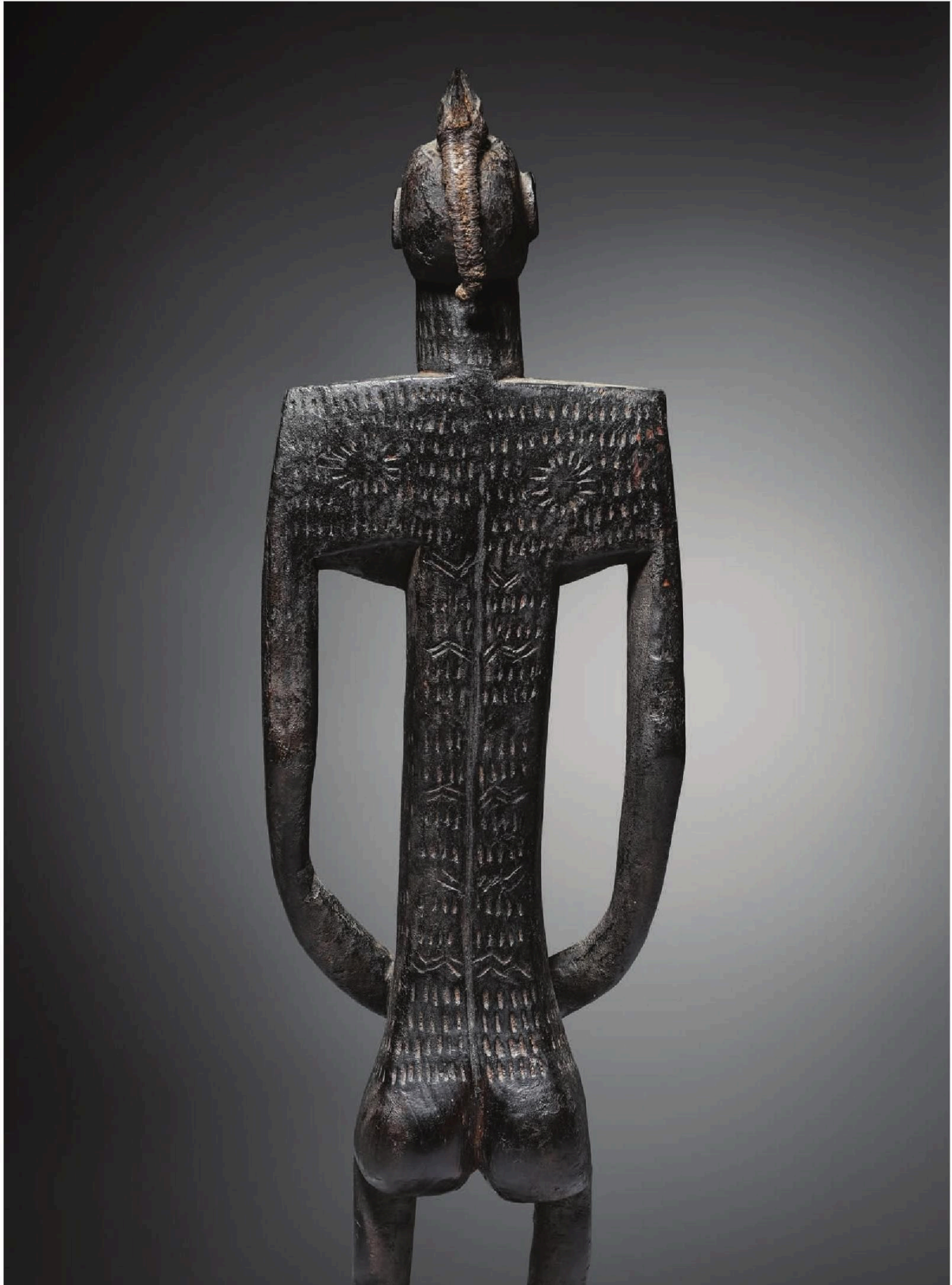


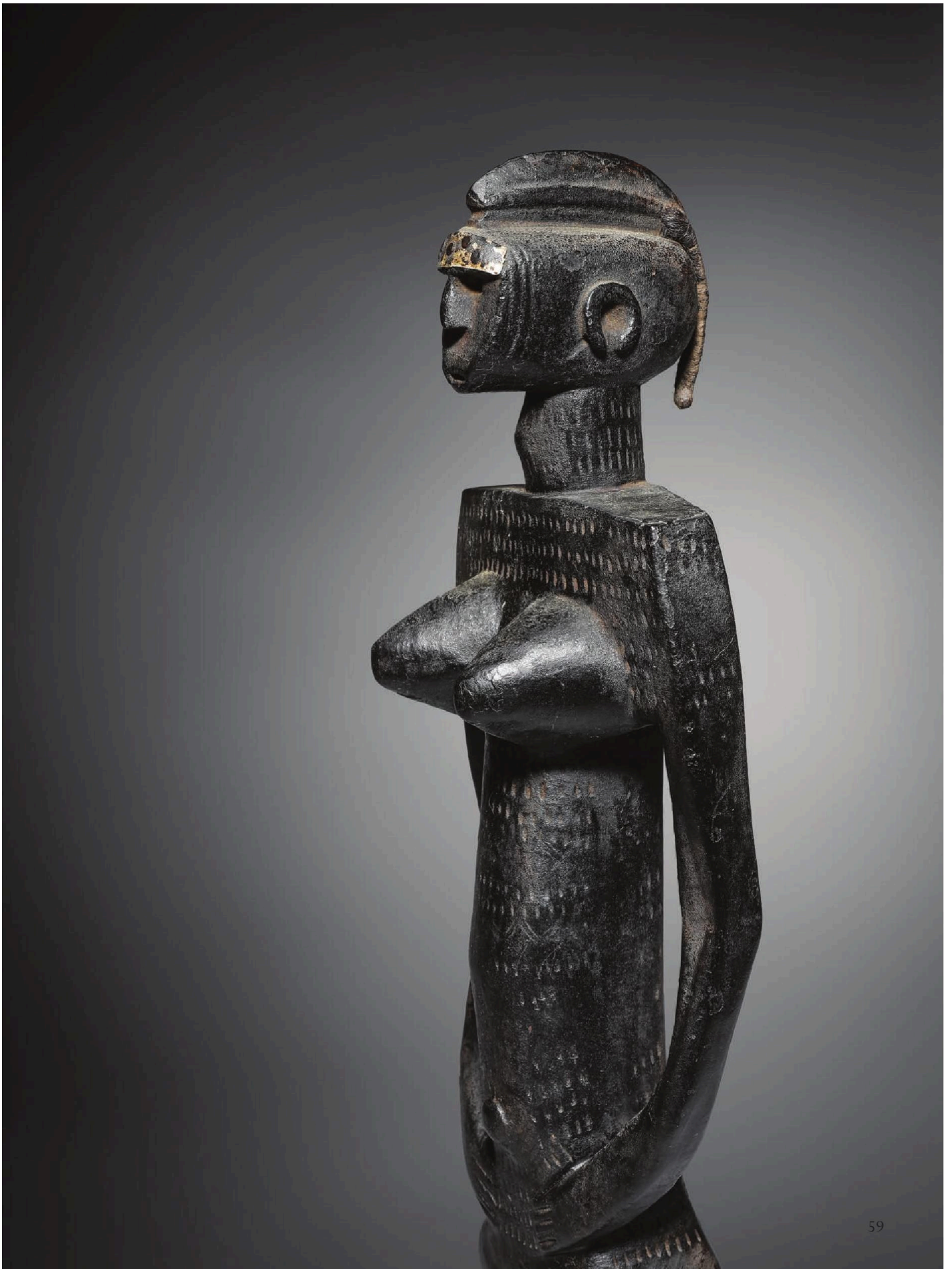


55

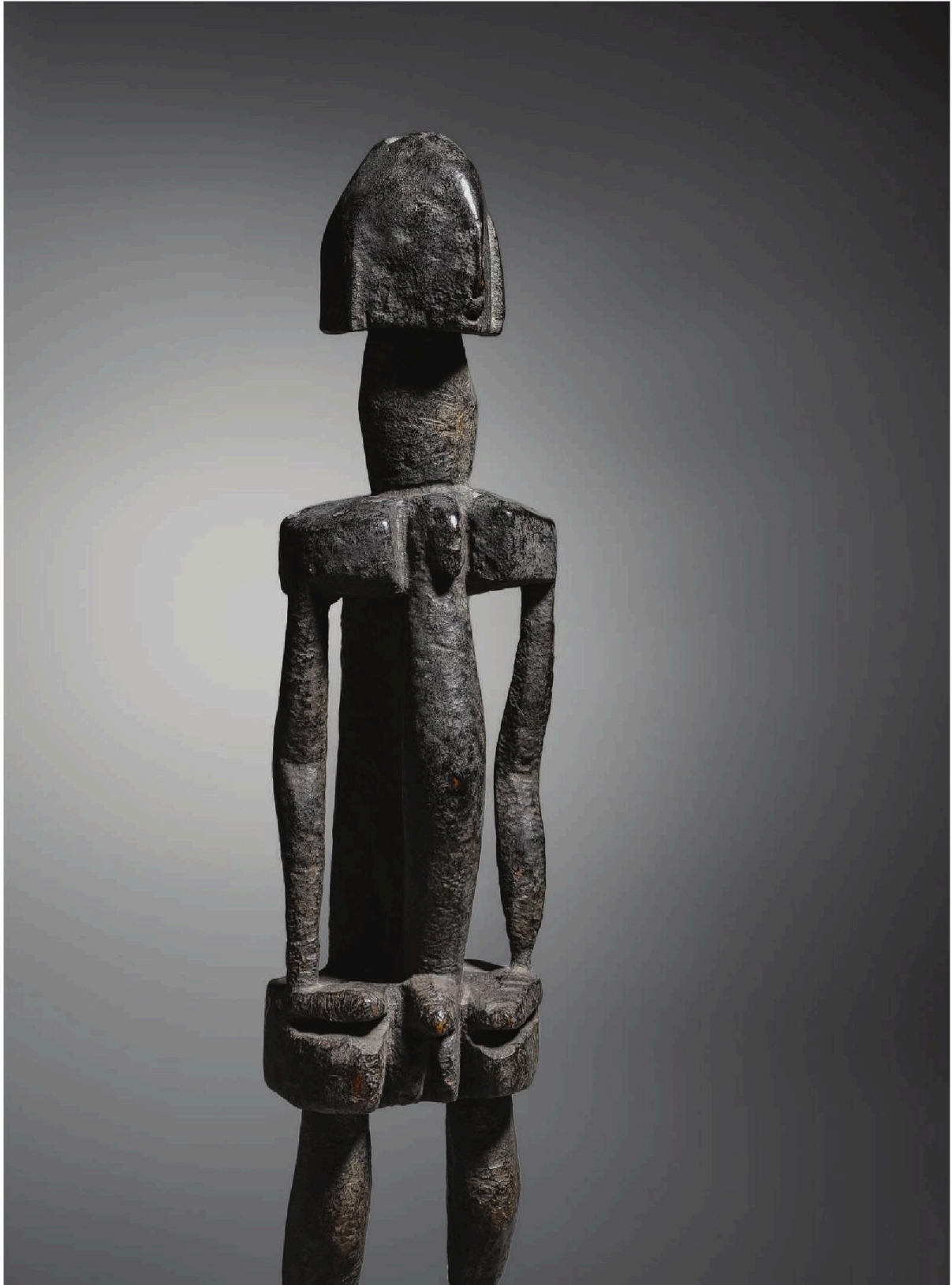


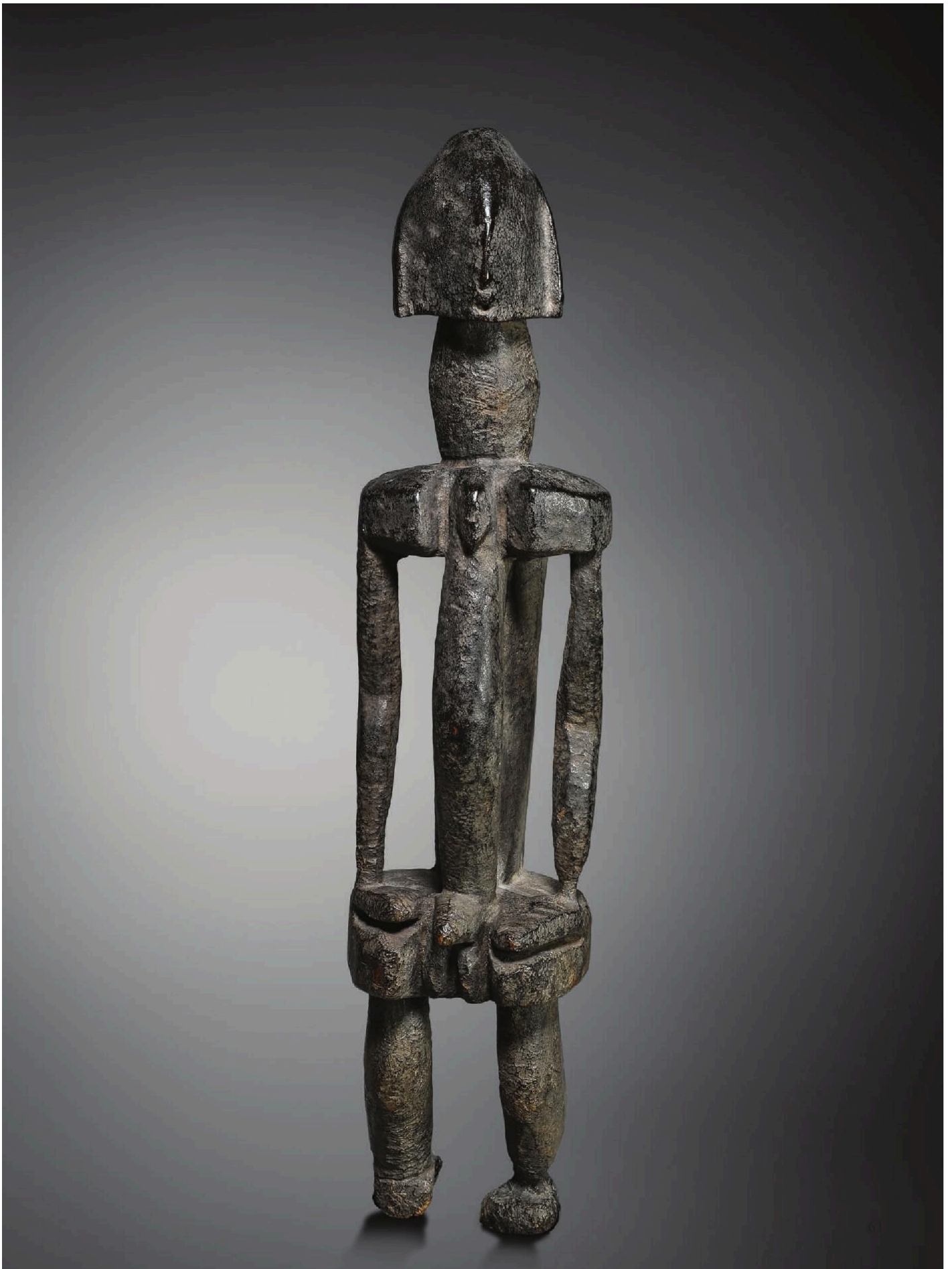
57



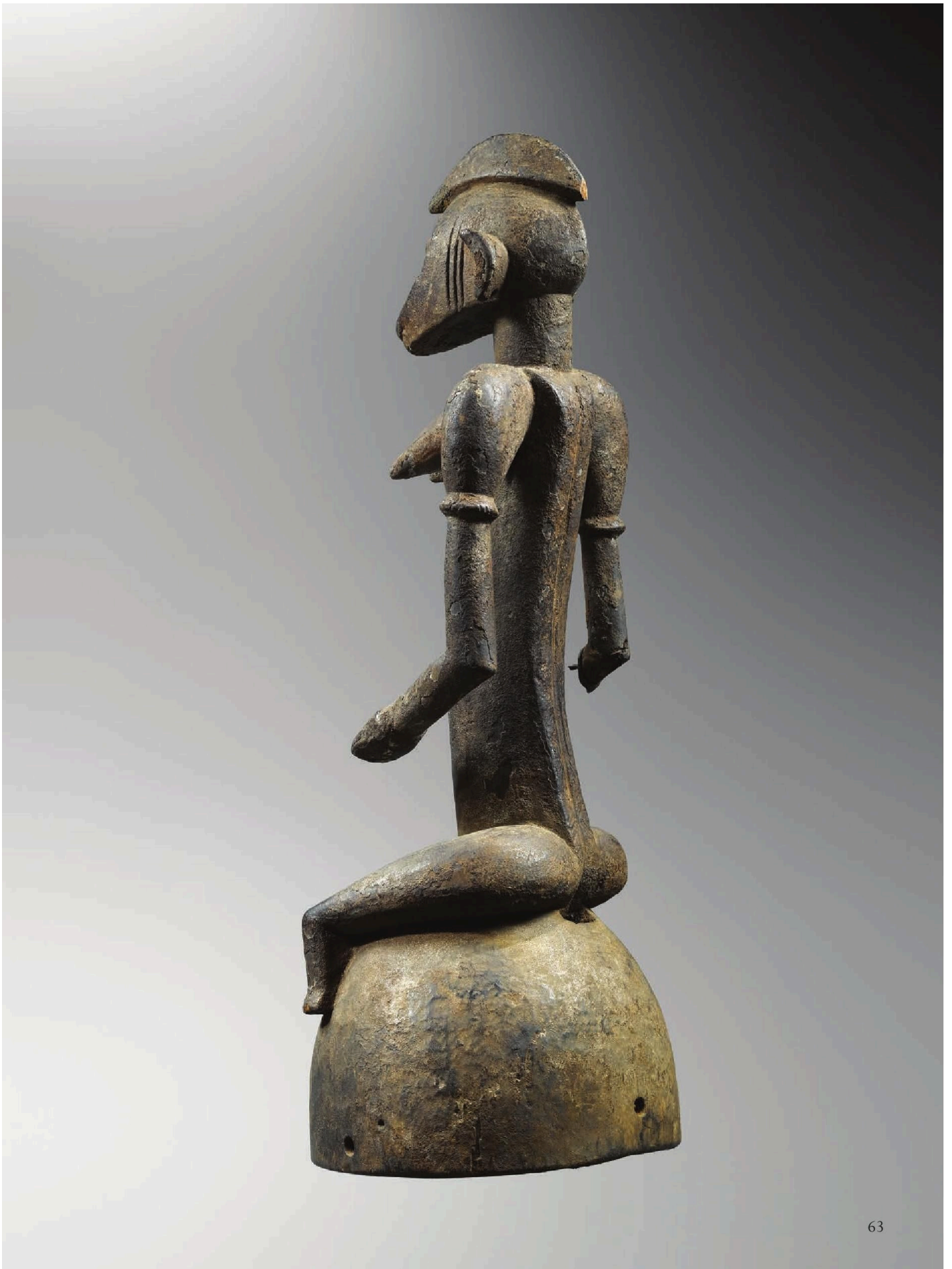


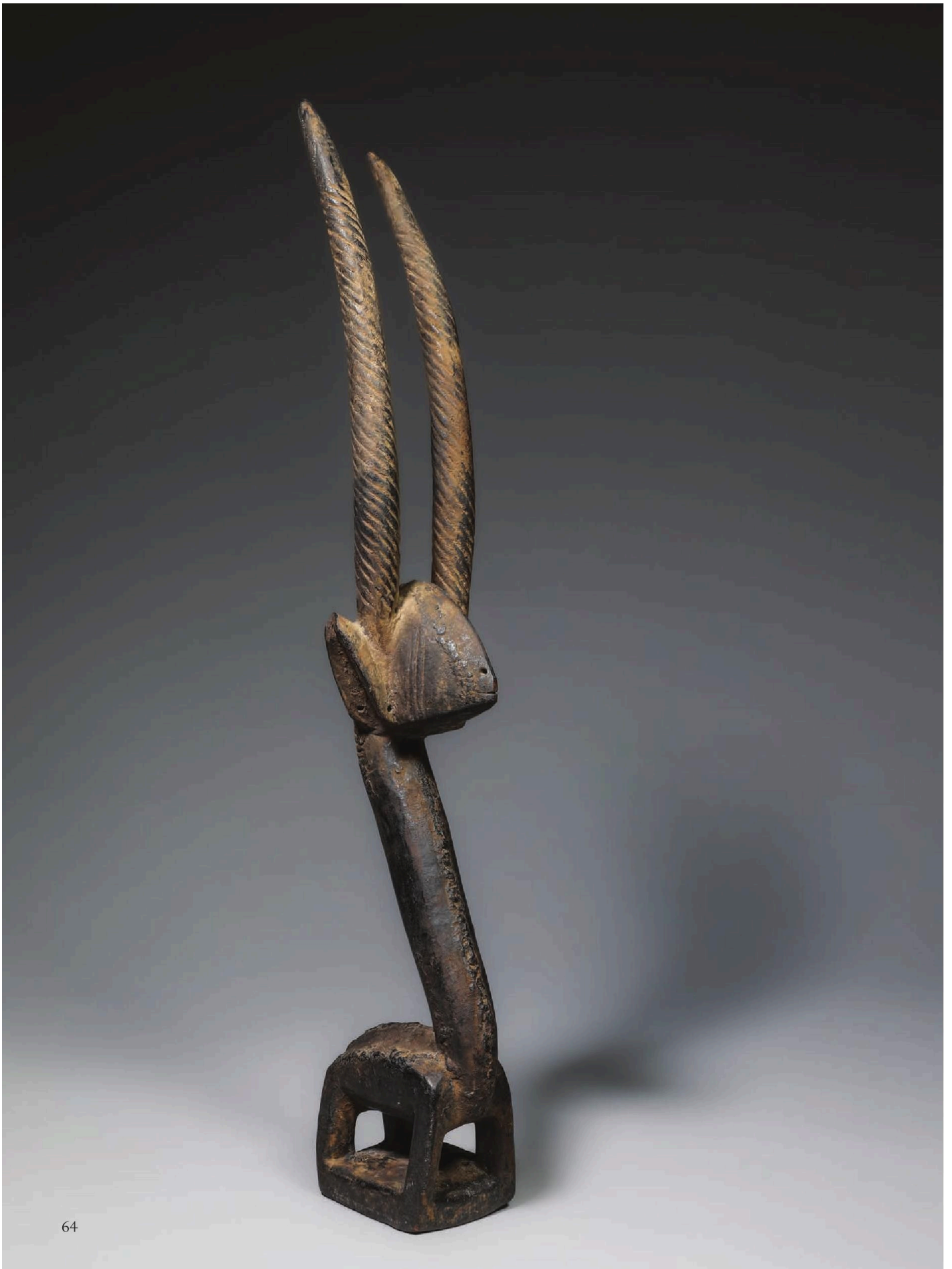
59





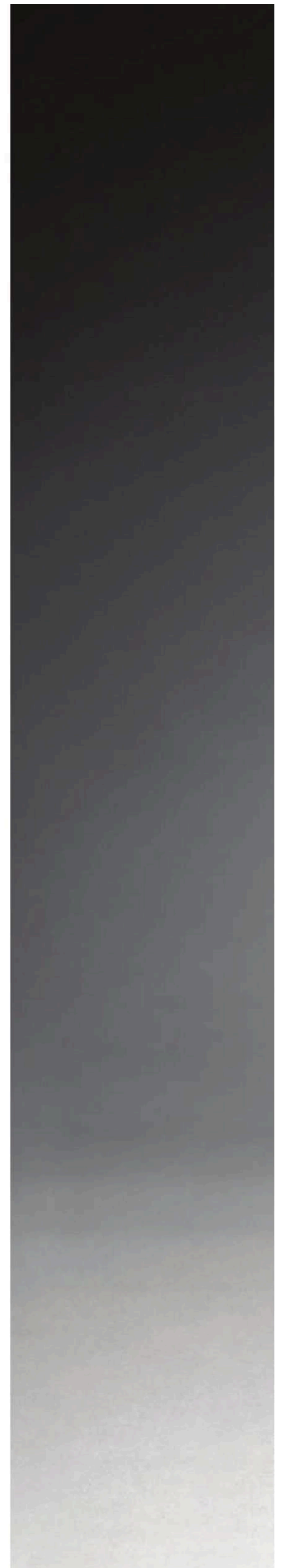






64











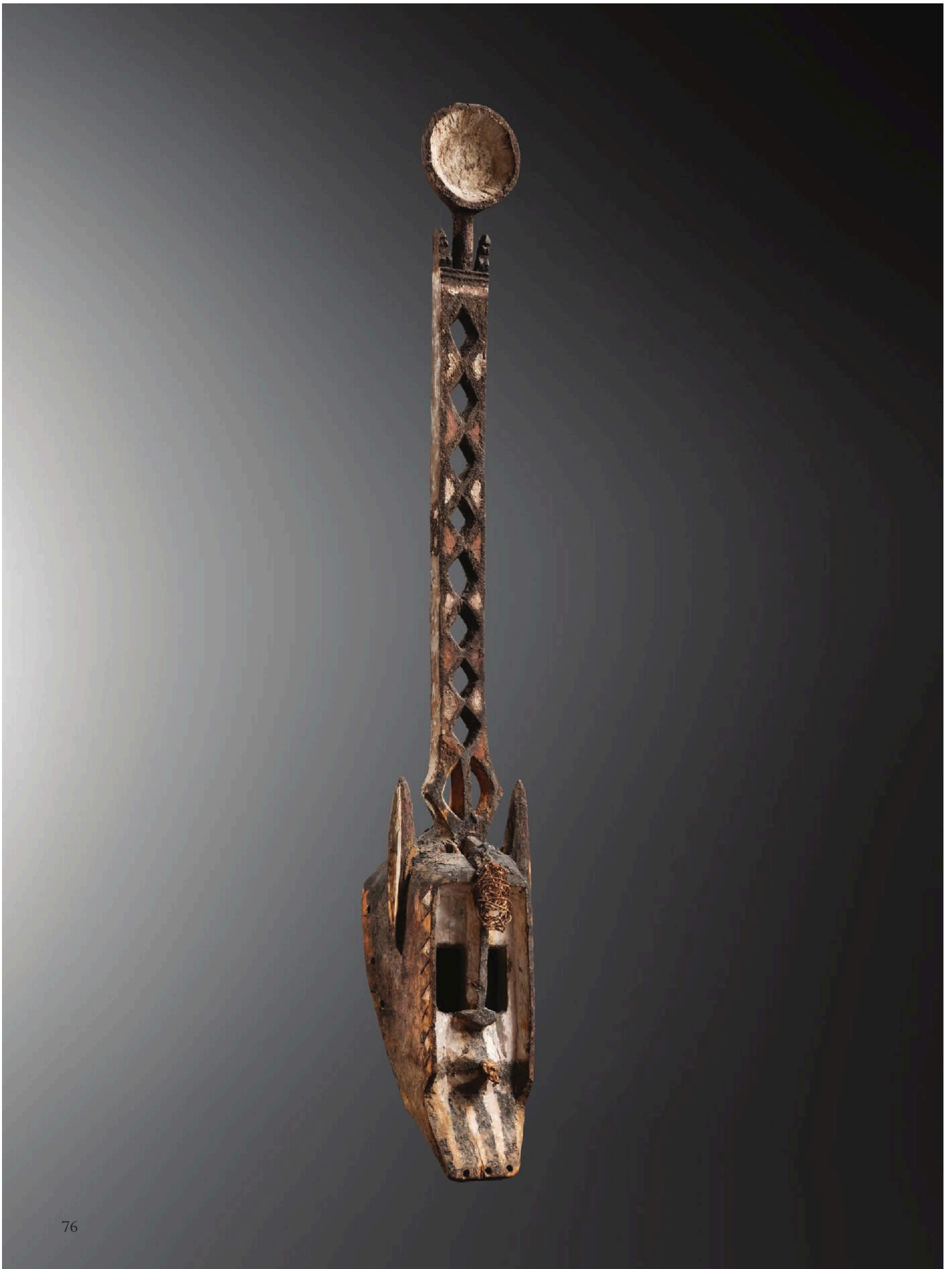










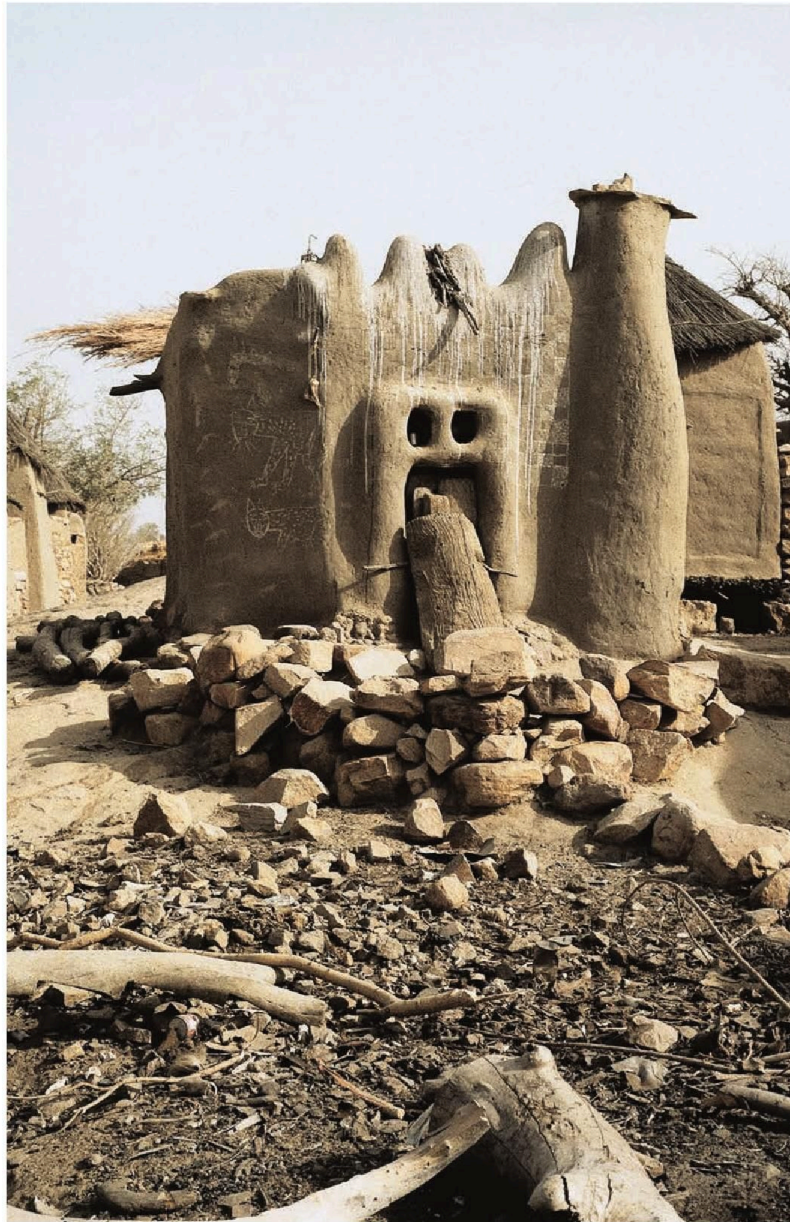




77







Sanctuaire du « B'inou Sanga Bilou », Quartier de Do, Ogol Dâ. 1999.
Photo: Ferdinando Fagnola.

Nyama, aux confins de l'âme

Ferdinando Fagnola et Ibrahima Poudiougou

Dans le monde dogon, la mort est un événement qui trouble à la fois l'équilibre social et l'équilibre énergétique de la collectivité ; telle une structure privée d'appui, le système harmonieux de l'énergie devient instable. En effet, la mort soustrait un élément au système social : si c'est un vieux qui meurt, le dommage est plus grand, un pan du savoir du groupe disparaît. Comme le disait Hampaté Ba¹, c'est une bibliothèque qui disparaît puisque, dans les sociétés de la tradition orale, le savoir est conservé dans la mémoire de celui qui meurt ; c'est la science de guérir qui disparaît, si celui qui meurt est un guérisseur, la justice si celui qui meurt a administré la loi coutumière, le savoir-faire si c'est un tisserand, un tanneur, un forgeron, un chasseur ; aujourd'hui, si celui qui meurt est un animiste c'est, dans tous les cas, un fragment du monde antique qui disparaît et qui ne sera jamais remplacé.

Mais le plus grave et le plus dangereux c'est qu'avec la mort, c'est l'équilibre d'un système énergétique qui se perd, un système harmonieux et contrôlable tant que toute l'énergie est contenue à l'intérieur des vivants qui constituent les membres du groupe social. Avant la célébration du *dama* qui met fin au deuil, l'énergie du mort, de ressource interne au système énergétique collectif, devient force externe, libre et incontrôlée ; elle peut essayer de survivre dans un autre vivant, créant ainsi désordre et même mort.

La force libérée par la mort est l'énergie *vitale*, transversale à tout ce qui existe, du brin d'herbe à Dieu. En pays dogon le mot, autrefois imprononçable, pour désigner cette force universelle est *nyama*, déformation du terme *gnama*, utilisé pour la première fois par l'abbé Jos Henry, missionnaire chez les Bambara en 1908 :

« Le mot gnâma est bien difficile à traduire. Son correspondant existe-t-il dans notre langue française ? Le Gnâma est une force, une puissance, ou si l'on veut encore, une énergie, un fluide que possède tout homme, tout animal, tout être vivant, et qui ne disparaît jamais, car même mort, il continue d'exister. »²

Cette énergie est physique et neutre, sans connotation morale et peut être orientée vers le bien ou vers le mal à travers des actions rituelles et des paroles que les Blancs nomment « magie ».

La nature du *nyama*, selon Griaule qui en 1947 confronte la pensée de l'abbé Jos Henry avec ses expériences dans le monde des Dogon, est complexe et articulée. Pour Griaule, cette force est « répandue dans tout l'univers, déparée à tous les êtres animés, hommes, animaux et plantes, communiqués parfois à des êtres que nous considérons comme inanimés, largement donnée à tout un panthéon d'être mythiques mêlés à la vie courante, une force de vie substantielle, créée par un dieu unique, est et agit depuis les origines du monde. Elle est difficilement définissable et lorsqu'on serre de très près de sa description, on aboutit à d'apparentes contradictions. Cette énergie, en effet, agit notamment dans un monde spirituel, mais elle est comparable à une force mécanique. Fluide, elle est encore la réalisation d'une essence spirituelle dans une substance matérielle ; elle est inconsciente et impersonnelle et c'est elle pourtant qui forme la personne de chaque être. De plus, elle varie quantitativement et qualitativement ; chacun en a plus ou moins en lui-même, et il est des moyens rituels pour l'augmenter, comme des accidents pour la diminuer : elle revêt en chaque individu des qualités de pureté ou d'impureté, ce qui la rend compatible avec les autres individus ou puissances³ ».

Presque tous mes amis des Ogols, bien qu'ignorants pratiquement le terme *nyama*, sont tous d'accord pour considérer comme dangereuse l'énergie qui se libère, avec la mort.

1. Extrait du discours d'Amadou Hampâté-Bâ, prononcé en 1960 devant l'assemblée de l'UNESCO.

2. Abbe Jos Henry, *L'âme d'un peuple africain*. Anthropos, Munster, 1910, p.26

3. Marcel Griaule, *Arts de l'Afrique noire*, éditions du chène Paris, 1947, p.35

Pour Waxerou Dolo, maître de 1^{er} rang à Ireli, mais résident à Ogol Leye, le *nyama* est quelque chose qui «vient dehors» du mort, une sorte de fantôme.

Missiri Dolo, résidant à Ogol Léye, animiste, musulman, joueur de tambour croit qu'il s'agit d'un fantôme malin, qui se libère avec la mort alors qu'Amadaga Dolo, résident à Ogol Dâ, animiste, guérisseur et sacrificateur du sanctuaire des *Yapilou*, les femmes mortes en état de grossesse, était terrorisé à la seule prononciation du terme et s'est refusé d'en parler; quant à Daniel Dolo, directeur d'école primaire à Kori-Maoundé, fils du dernier pasteur protestant de Sangha, il traduit le mot *nyama* le vocable *ordure*.

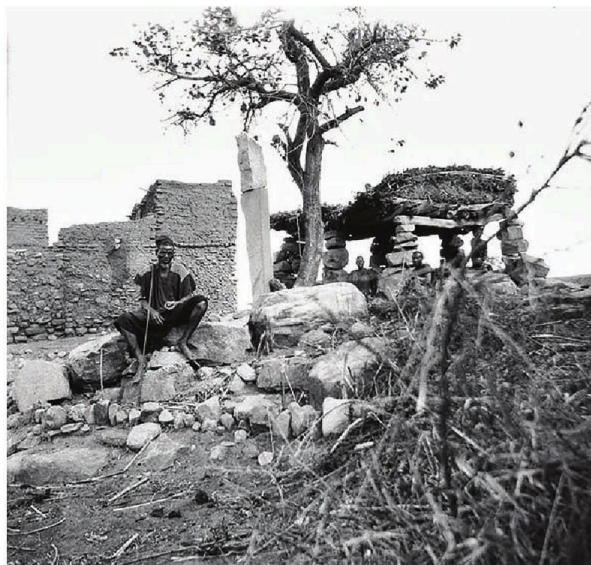
Le *nyama* se situe dans une sorte d'espace médian, entre le monde physique et le monde métaphysique. Il est en fait l'énergie indispensable pour l'existence physique mais qui détermine aussi le bien être global et la personnalité de l'individu sans pour autant jamais appartenir à sa dimension spirituelle laquelle est uniquement représentée par l'âme, lieu individuel de la conscience, de la pensée et de la volonté. Cependant l'âme est immuable et toujours égale à elle-même, le *nyama* peut dépérir jusqu'à disparaître mais peut également se revigorer en absorbant de l'énergie vitale du sang d'autres êtres vivants à travers la dynamique du sacrifice sanglant ou d'autres matériaux énergétiques comme le karité, le mil ou l'huile du *sâ*. Selon le sexe et l'âge, le *nyama* est présent en quantité variable dans les corps des humains. Alors que l'abbé Jos Henry et Marcel Griaule voient le *nyama* et l'âme comme des entités distinctes, Louis Desplagnes, qui pour la première fois explora systématiquement la région des falaises en 1905, semble faire coïncider énergie et âme dans une entité unique, générée par un principe énergétique primordial, un «grand ensemble originaire» qu'il cite comme «*grand tout ancestral*», une espèce de *Anima Mundi* platonique, diffus dans la Création.

D'un point de vue physique, le *nyama* est une force qui demeure dans le mouvement et dans la chaleur et qui les détermine, il est donc présent dans tout ce qui est liquide et dynamique, beaucoup dans l'eau et énormément dans le sang: le sang chaud qui gicle et écume de la gorge coupée des victimes est le lieu privilégié du *nyama*. La redistribution dans la nature du *nyama* libéré par la mort des hommes mais également des animaux et des plantes, quand il est contrôlé rituellement, finit par créer un état d'équilibre et de symétrie continue entre vie et mort, et il permet une existence harmonieuse pour tous les êtres vivants.

Pour les Dogon, les cérémonies du *dama* avec le défilé des masques semblent avoir la même fonction que la sépulture dans le monde grec classique, sans laquelle l'âme du défunt était condamnée à errer pour l'éternité. Les masques mettent en œuvre une sorte de *theatrum mundi* car ils représentent l'univers des Dogon: ce sont les hommes, les animaux et aussi les choses qui avaient entouré l'existence du mort pendant sa vie et qui pourraient avoir été offensés par le mort au cours de son existence terrestre. Tous les êtres vivants sont appelés à mettre fin à leurs projets de vengeance, à prendre acte de ce que l'énergie du mort est rentrée dans le circuit de la vie. Les masques sont l'héritage du long séjour de quelques groupes dogon dans la plaine du Yatenga, avant que les Mossi ne les repoussent vers la Falaise de Bandiagara. Avec leur forme zoomorphe, ils n'étaient, l'origine, qu'un premier stratagème pour emprisonner le *nyama* des animaux tués par les chasseurs dans la brousse.

Pour les *Donsow*, chasseurs traditionnels, réunis au sein de la mythique confrérie du *Donso-ton*, la nécessité de prémunir tout chasseur de la potentialité de vengeance de cette force a conduit à la fondation du *Dan-kun*⁴.

4. Sidibé, Fodé Moussa, *De Donsoya à donsologie. La confrérie des chasseurs traditionnels - donso ton: matériaux-concepts-notions-croyances et spiritualité*. Edis, Bamako, Mali, 2020.



Pierres dressées et tôgu-nà du village de Toure. 18 février 1905.
Photo : Louis Desplagnes. LPCN. Collection du musée des Confluences, Lyon.



Façade des maisons pour les associations de jeunes de Guimini, 14 juin 1905.
Photo : Louis Desplagnes. LPCN.

Lieu choisi qui se situe à l'intersection du village, de la brousse sauvage et des champs cultivés, les *Donsow* y exécutent, chaque année, d'importantes sacrifices afin de préserver leur confrérie des influences négatives du *nyama* des victimes animales abattues durant l'année écoulée et pour l'année à venir. En cet espace-autel sont déposés différents fétiches protecteurs collectifs et individuels qui sont arrosés de sang sacrificiel.

Avec le temps, les masques devinrent le symbole du monde sauvage qui dans la brousse est libre et incontrôlé ; la brousse elle-même, Ôlu, devint la dimension métaphorique de l'énergie primordiale. À l'occasion d'un décès, les masques quittent la brousse et font irruption dans le village pour « charmer⁵ » la mort, lui voler l'énergie encore errante et la rapporter dans la brousse, d'où ils sont venus et d'où ils retournent avec leur proie. Avec l'énergie, ils emportent aussi la parole des morts, *so mà*, sèche et desséchante, et non pas humide et huileuse, *so olu*, comme celle des vivants, parole pour toujours errante et sifflante dans le vent, inutile, sans but et sans réponse, pour qui, à l'instar des chasseurs couverts d'amulettes, osera s'aventurer dans ce monde sinistre et mystérieux.

Si le village est le lieu des hommes où l'énergie devient positive parce qu'elle est emprisonnée dans les sanctuaires, dans les autels, dans les simulacres, dans le corps même des êtres vivants et surtout des prêtres qui la contrôlent et peuvent la manipuler à l'avantage de la communauté, si le village est la *polis*, le lieu des lois, de la *parole* civile et civilisatrice, la brousse d'où arrivent les masques est la *Selva Oscura*⁶, le lieu du désordre et du péché mais aussi le *pelagos*, le lieu des sirènes, des animaux mystérieux, des métamorphoses et des sortilèges, de la parole encore sauvage et incompréhensible, une sorte de monde à l'opposé du bien

5. Terme utilisé par Jean Rouch dans son film réalisé intitulé, *Funérailles à Bongo : le vieux Anai*, (1972).

6. Terme utilisé par Dante Alighieri dans la *Divina Commedia* (1321) pour indiquer le « péché ».

et, paradoxalement, à l'inverse, connoté positivement, parce que c'est dans ce monde que résident l'énergie primordiale et le savoir le plus antique, qui parlent à travers les animaux, le vent et la magie.

Les masques neutralisent donc la mort ; qui, grâce à une intervention n'est plus l'acte terminal mais un moment de la vie, un rite de passage qui ne détermine qu'une modification de l'existence, dans ce cas le passage d'homme à ancêtre. Le rôle de la femme, qui crée et nourrit de futurs ancêtres, la trame des actions et des obligations rituelles liées aux classes d'âge qui marquent le parcours de la vie, le critère gérontocratique qui détermine tous les rapports sociaux, tout cela se justifie et se tient dans la perspective d'accéder à la classe des ancêtres, l'ultime classe d'âge.

Paradoxalement les masques, auxquels les Dogon ont confié la mission la plus élevée, celle de neutraliser les effets de la mort en les plaçant au centre de toute cérémonie consacrée par la tradition, cachent une espèce d'anticorps à la tradition elle-même, un élément provocateur, une sorte de court-circuit entre conservation et innovation : le libre exercice de l'ironie et de l'improvisation inspirée de l'actualité de la vie quotidienne. Les masques, en effet, possèdent un caractère dynamique qui est en opposition avec la règle de toutes les autres cérémonies dogon, dont l'efficacité est d'autant plus grande qu'elles sont statiques, et qu'elles sont célébrées suivant des rituels immuables depuis des siècles.

Dans la fête de lever de deuil, le dama, deux mondes se confrontent et s'affrontent : d'un côté la vie, l'actualité, le mouvement, les jeunes de la Société des Masques, Awa et de l'autre la mort, le passé, les vieux, l'immobilité ; là où immobilité et vieillesse représentent la stabilité de la tradition. Dans cette confrontation, c'est la permissivité qui est récupérée à l'avantage des jeunes, apportée par les masques, fils de la brousse sauvage et incontrôlable, puisque c'est en vertu de ce statut spécial que se crée autour d'eux une zone franche, dépourvue de règles, lieu de l'invention et de la transgression.

Après une existence humaine, les hommes ne mourraient pas mais devenaient serpents, pour ensuite se transformer définitivement en yéban, génies bénéfiques. Le premier à mourir fut Albarga, de la tribu des Arou, qui à la fin de sa vie terrestre ne se transforma pas en serpent comme il était advenu en premier au Lèbe, ancêtre mythique de tous les Dogon, et comme jusque-là il était advenu à tous les hommes avant lui, parce que, surpris par un groupe de jeunes au moment précis où il allait devenir serpent, il leur cria de s'en aller. La parole, signe de son reste d'humanité, le bloqua dans son état imparfait et il demeura ainsi, mi-homme, mi-serpent : la langue, avec laquelle il avait proféré ses dernières paroles humaines, sortit pendante de sa bouche et demeura ainsi. Pour cet événement, qui par son impureté avait interrompu pour toujours le destin des hommes au-delà de la vie, il fallait créer une nouvelle dimension existentielle, capable d'accueillir cet être imparfait, non plus homme et non encore serpent ; en effet Albarga ne pouvait revenir parmi les hommes puisque son corps était celui d'un serpent, mais il ne pouvait accéder au monde des ancêtres-serpents parce que son visage était resté humain. Ainsi la mort fut-elle inventée, le lieu des hommes après la vie ; des hommes qui ne seraient jamais plus devenus serpents, puis yéban, parce qu'une imperfection avait détraqué cette séquence naturelle pour toujours.

Pour emprisonner l'énergie libérée par cette première mort, on sculpta aussitôt un grand bois en forme de serpent à visage humain qui représentait Albarga, mi-serpent à visage humain, mi-homme. L'énergie d'Albarga, libérée par la mort, reconnu dans cette forme hybride le corps défectueux d'Albarga, se précipita à

l'intérieur et y demeura prise au piège. La sculpture fut aussitôt appuyée à la roche et l'énergie d'Albarga, restée prisonnière dans la sculpture fut absorbée, dispersée et redistribuée dans la nature. La sculpture qui représentait Albarga, serpent à visage humain, apparaissait comme un masque avec un long mât en dessous de la tête et comme masque elle est, à compter de ce jour, considérée et désignée comme la Imina-Nà, le grand masque, le plus grand de tous, parfois long de plus de dix mètres. C'était le premier des innombrables autres *Imina-Nà* qui, dès lors, dans chaque village, tous les soixante ans seront sculptés, en remplacement du précédent. À chaque décès, en mémoire de la mort d'Albarga, le grand masque sera posé à côté de la maison du mort pour absorber son âme errante, comme on l'avait fait pour celle d'Albarga tant d'années auparavant, quand le temps des hommes mortels n'existait pas encore.

Le grand masque était la première représentation d'un ancêtre mort ; il sera suivi d'une infinité de représentations d'hommes et de femmes dogon, sculptées à l'occasion de leur mort, chacune à l'image de leur forme humaine mortelle : « Il fallait charmer et piéger des principes immatériels pour les fixer dans le bois sculpté [...] l'on peut dire que les artistes travaillaient pour un parterre de spectateurs morts », dit Griaule, et encore : « Dans toute sa complexité, le monde des morts allait s'organiser. Il allait peser lourdement sur les vivants, déclenchant les arts par la taille des images de bois représentant les disparus, puis par celle des masques d'animaux qui périssaient eux aussi, tués de la main des hommes »⁷ ; selon Marcel Griaule telle semble être l'origine des sculptures anthropomorphes chez les Dogon.

Cependant tous ne sont pas unanimes que les sculptures anthropomorphes représentent les ancêtres morts, certains retiennent qu'elles représentent des personnes vivantes, avec leurs désirs à exhausser, exposés à Dieu⁸. Les sculptures seraient donc un instrument de communication comme les saints pour les chrétiens, des êtres humains morts en état de grâce accueillis dans l'au-delà et proches à Dieu, capables de lui transmettre les requêtes des croyants. Les sculptures anthropomorphes conservées dans les grottes ou cachées dans les greniers ont les mêmes fonctions que les saints qui, avec leurs statues et leurs images distinctes peuplent les églises chrétiennes.

Pour être des instruments de communication, les sculptures doivent posséder les qualités énergétiques des autels sacrificiels, pour ainsi dire qu'elles « sont des autels sacrificielles par excellence », plus puissants si antiques puisque les sacrifices reçus au cours du temps ont permis l'accumulation de grandes quantités d'énergie.

Certaines sculptures sont dotées d'une sorte de coupe sur la tête faite pour recevoir le sang des victimes sacrificielles. La qualité de « lieux énergétique » place les sculptures, dans un territoire indéfini, aux confins du monde des humains et des non-humains tout en les transformant en matière dangereuse à manipuler voire à regarder. Les sculptures sont le lieu d'un échange : la monnaie d'échange contre la pluie, les enfants, la santé, la richesse ou toute autre chose. L'énergie accumulée en elles, qui est vivifiée par l'énergie fraîche prélevée sur un être vivant – sang ou nutriment – et, par une formule, envoyée à une Entité Supérieure pour qu'elle la renvoie à la terre, convertie en bienfaits demandés par le postulant : « le sacrifice est une action technique qui détermine le déplacement du nyama », écrivait Marcel Griaule en 1940⁹. Les sculptures sont donc l'engrenage central d'un mécanisme qui envoie l'énergie vers le monde supranaturel et attire une énergie égale vers le monde des humains.

7. Marcel Griaule, *Arts de l'Afrique noire*, éditions du chène, Paris, 1947

8. Jacky Bouju, *La statuaire dogon au regard de l'anthropologue*, 256-259. In Christiane Falguayrettes-Leveau (éd.), *Dogon*, Éditions Dapper : Paris, 1994 ; Van Beek, W. E. A. (1988). *Functions of sculpture in Dogon religion*. *African Arts*, August XXI (4), 58-66.

9. Marcel Griaule, *Remarques sur le mécanisme du sacrifice Dogon (Soudan français)*, *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 2, 1976, 51-54.



Le mécanisme de l'échange d'énergie à travers le sacrifice est activé par la formule d'invocation adressée à Dieu, *Ama* ou à l'ancêtre intermédiaire délégué pour représenter la requête à Dieu. La formule d'invocation consiste dans l'énonciation du nom ou de tous les noms connus de l'entité supérieure ou de l'ancêtre médiateur et dans une commande spécifique et claire.

Le pouvoir évocateur de la parole est tel que toute entité y compris Dieu, s'il est évoqué avec son vrai nom et encore plus avec tous ses noms, lorsqu'ils sont connus, ne peut se soustraire de l'appel puisqu'il se trouverait piégé à l'intérieur de son nom contenu dans la parole prononcée, étant dans la dimension vocale de l'évocation, dans le son même; une simple énonciation d'un nom suffirait donc à rendre instantanément présent le nominé.

Seul le sacrificateur qui, en raison de sa pureté, doit se dévêtir de tout habit, peut voir la sculpture, la manipuler pour l'arroser avec le sang la victime égorgée, pour l'oindre avec l'huile de karité, comme cela était requis dans l'exécution du rituel pour la déesse de la fertilité *Yo-ngo*, vue par Louis Desplagnes à Bamba en 1905¹⁰. Dans le passé, les victimes des sacrifices étaient choisies en proportion de la demande; une famine à conjurer ou une sécheresse qui perdure pouvaient conduire à l'anéantissement des troupeaux d'une région entière. La victime sacrificielle la plus précieuse, protagoniste des calamités graves, était, et est, l'albinos, qui associe en sa qualité humaine la couleur rougeâtre, symbole de l'énergie, de ses cheveux et de sa peau; en effet le sang étant de couleur rouge, tout le rougeâtre est considéré comme imprégné d'énergie: le sacrifice humain était le plus puissant, suivi de celui du chien.

En effet, dans tout le pays Dogon, le sacrifice humain serait entré en jeux au moment même de la fondation des premiers villages des falaises. Michel Leiris fut le premier à annoter la présence des *pierres du brave* ou *pierre de fondation* dans son journal du 30 septembre 1931 à Sangha¹¹: un volontaire serait enterré avec la tête émergeant de la terre, un long clou en fer enfoncé dans son crâne aurait causé sa mort instantanée, générant ainsi des ondes d'énergies positives qui émaneraient de son corps mourant. Les ondes, propagées comme des cercles dans l'eau, chassant ainsi toutes les autres formes d'énergies qui avaient caractérisé ce terrain jusqu'alors. Le terrain était ainsi libéré des énergies inconnues et qui allaient ensuite être contaminées avec les énergies positives contenues dans la terre du *Mandé*, mélangée par empâtement dans la terre des autels. En souvenir du sacrifice de cet homme courageux, au centre de chaque village dogon se trouvaient et se trouvent encore, le *ana kadu dûmo*, (*ana* = homme, *kadu* = courageux, *dûmo* = pierre), «la pierre du courageux», que Louis Desplagnes a photographié à Kani Gogouna, pensant qu'il s'agissait du dolmen, en le citant comme *pierres levées* ou *pierres dressées* (p.81). La position même de ces *pierres du brave* le plus souvent située sur le sol rocheux indique la nature probablement légendaire de cet évènement. Confrontés quotidiennement au problème de leur survie, la grande partie des Dogon d'aujourd'hui ont oublié la signification de ces pierres subtiles qui sont érigées dans leurs villages. Selon le jeune Amadaga que j'ai rencontré à Sangha à la fin des années 1970, le fer *gobo*, enfoncé entre les cornes du masque *Walu*, ainsi que les *gobo* que l'on voit rarement sur les têtes des sculptures en bois, représentent le sacrifice du *Kadu*. Pour des siècles durant, en vertu du mécanisme d'échange d'énergie à travers les sacrifices, mécanisme considéré infaillible par les Dogon, ces derniers ont réussi à guérir des maladies, à se donner du courage pour affronter les dangers et les batailles, à survivre à la sécheresse en attendant la tombée des pluies¹².

10. Ferdinando Fagnola, *Voyage à Bandiagara, Sur les traces de la mission Desplagnes, 1904-1905*. La première exploration du Pays Dogon, Officina Libraria, 2009, p. 210/211.
11. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, édition établie par Jean Jamin, Gallimard, 1996, p. 213-21.

Comme les reliques au Moyen Âge considérées comme miraculeuses par les Chrétiens – les fragments de la vraie Croix, les clous de la Crucifixion, les épines de la Couronne et la lance de Longin en constituent les exemples le plus célèbres – les sculptures anthropomorphes tirent leur force du contact avec l'énergie contenue dans le sang et dans les substances sacrificielles. De même que les reliques, abritées dans les cryptes des cathédrales protégeaient nos cités médiévales, les sculptures imprégnées de sang, cachées dans les greniers et dans les grottes imprenables, protègent-elles les familles, les clans et la communauté dogon tout entière. La force qui émane des sculptures réside dans les régions obscures de l'esprit, au-delà des confins de la raison ; Michel Leiris devant un fétiche du *Nya*, imprégné du sang des sacrifices séculaires avait écrit dans son journal du 31 août 1931 : « Grand émoi religieux : objet sale, simple, élémentaire dont l'abjection est une terrible force parce qu'y est condensé l'absolu de ces hommes et qu'ils y ont imprimé leur propre force comme dans la petite boulette de terre qu'un enfant roule entre ses doigts quand il joue avec la boue »¹³.

La redistribution de l'énergie vitale libérée par la mort des hommes, des animaux et des plantes crée un état d'équilibre et de symétrie continue entre la vie et la mort et permet au système monde d'exister harmonieusement, mais il doit être régi par des rituels et des stratégies spécifiques qui contrôlent et optimisent la dynamique de ses mouvements. Ces stratégies se matérialisent par des sanctuaires, des outils « technologiques » et d'une iconographie. Non seulement le mouvement de l'énergie, mais aussi sa concentration dans des lieux, des objets ou des personnes doivent être contrôlés et maîtrisés.

Les fers *gobo* (p. 84), par exemple, antennes en fer forgé encastrées dans les frontons des sanctuaires totémiques mais aussi au sommet des autels, avec leurs bras anthropomorphes, étaient – alors qu'ils ont disparu depuis longtemps – des instruments évidents de la « technologie de capture » de l'énergie vitale de l'humidité de l'air : l'énergie vitale, retenue par leurs bras courbés et attirée par le sol, passait à travers les objets liturgiques conservés dans le sanctuaire – sculptures, récipients, bâtons, amygdales néolithiques – imprégnait les murs et même le sol autour d'eux, transformant les murs, les objets et le sol lui-même, en puissants accumulateurs d'énergie. Les portes des sanctuaires totémiques étaient – et sont toujours – barrées de l'extérieur, non pas pour empêcher les gens d'entrer, mais pour empêcher l'énergie de sortir (p. 78).

Une stratégie empêchait et empêche au *Hogon* d'Arou, le prêtre suprême des Dogon, d'entrer en contact avec le sol au moyen d'un « élément de séparation » – sandales en fer, bottes ou au moyen de la *ritualité gestatoire*, c'est-à-dire en le portant sur ses épaules – est tout aussi évidente, afin que l'énergie vitale contenue dans son corps après son intronisation, lorsqu'elle entre en contact avec le sol, n'incinère pas les récoltes et ne rende pas les femmes stériles.

L'icône de l'énergie vitale est constituée d'une ligne brisée, un zig-zag lié, disent les Dogon, à la forme de l'énergie au moment de la création. Le zig-zag est une iconographie transversale à tout ce qui contient de l'énergie : il représente le sang, mais aussi l'eau, il représente la parole, « énergie connective » de la société civile, le serpent *Lèbe*, ancêtre commun à tous les Dogon, dépositaire de l'énergie cosmogonique répartie entre les clans et garant, par l'intermédiaire du *Hogon* son prêtre, de l'énergie de la Terre qui produit les récoltes.

12. Ferdinando Fagnola, *Voyage à Bandiagara, Sur les traces de la mission Desplagnes, 1904-1905*. La première exploration du Pays Dogon, Officina Libraria, 2009, p. 210/211.
13. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, édition établie par Jean Jamin, Gallimard, 1996, p. 213-21.



Poteries et navettes contenant les cheveux des morts. Ireli, 1978. Photo: Ferdinando Fagnola.

Puisque, selon Jean Laude, «l'image est un instrument de préhension¹⁴», le zig-zag qui représente *l'énergie vitale* et qui est censé la capter, est reproduit de façon obsessionnelle sur tous les objets ; des statues (p. 31, 109, 119) aux sceptres des prêtres du *binou* (p. 111), aux poteaux des *toguna*, aux sièges du *Hogon* (p.93), aux frontons des sanctuaires et des maisons (p.81), aux serrures des greniers jusqu'aux lames tranchantes des casse-têtes qui sont censées capturer *l'énergie vitale* du sang de l'ennemi terrassé et l'acheminer le long du zig-zag sur le fer de la lame vers la poignée de l'arme, qui la boit et la transmet au guerrier : l'énergie ainsi captée ira dans ses cheveux, siège ultime de l'énergie.

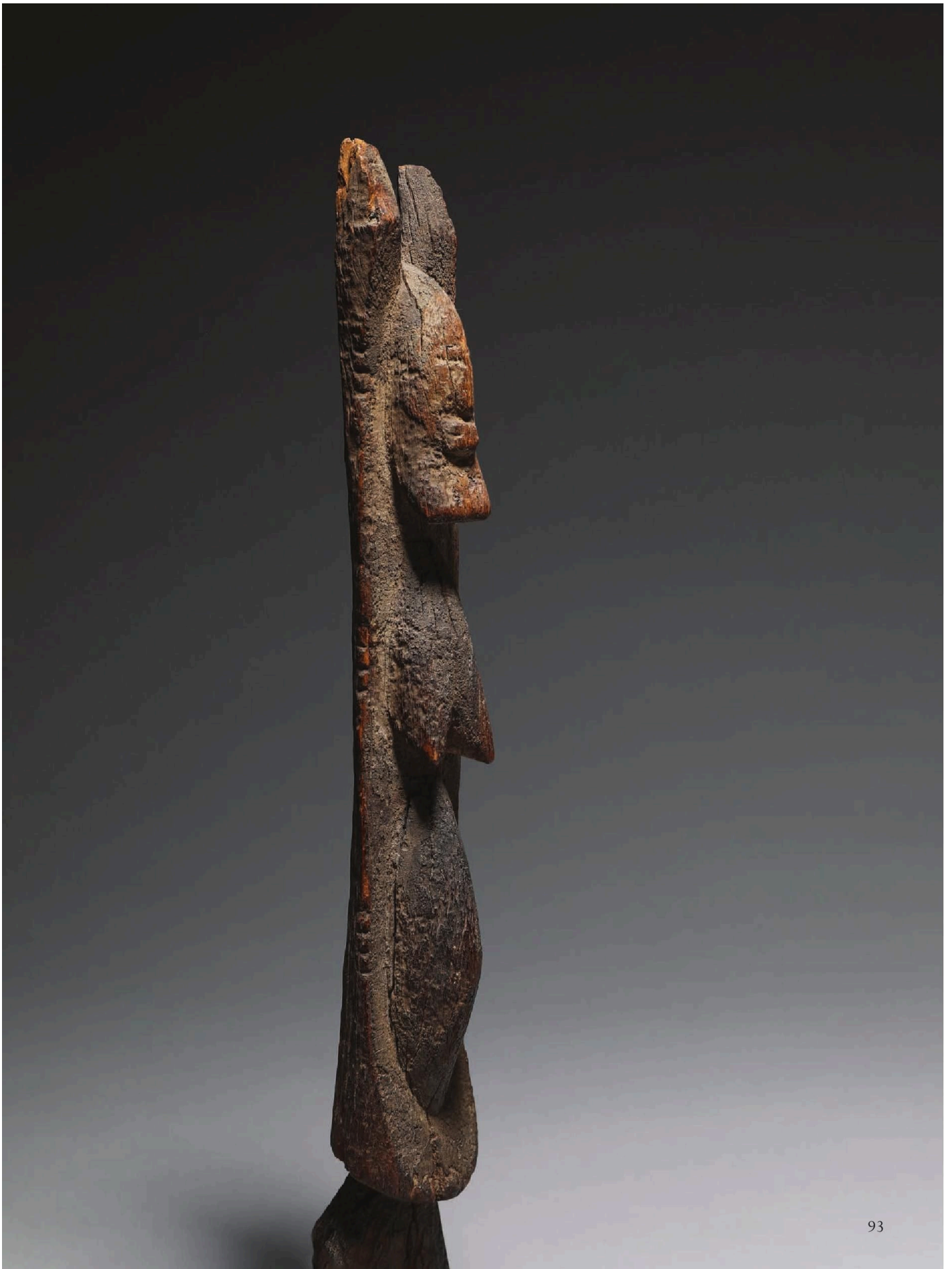
Les cheveux étant le dernier réceptacle dans lequel le *nyama* cherchait à se réfugier lorsqu'il sentait venir la fin, les morts étaient rasés avant les sépultures afin d'interrompre l'intégrité biologique du corps après la mort. Les cheveux imprégnés d'énergie, ainsi que tous les objets qui l'avaient absorbée par un contact physique prolongé avec le défunt, navettes s'il était tisserand, houes s'il était agriculteur, étaient enfermés dans de petites poteries et cachés dans une faille de la roche, bien à l'écart des grottes funéraires. Seuls les fusils, trop précieux pour finir dans ce cimetière d'énergie, disparaissaient immédiatement, proie de quelques chasseurs.

14. Jean Laude, communication personnelle, Paris, octobre 1981.



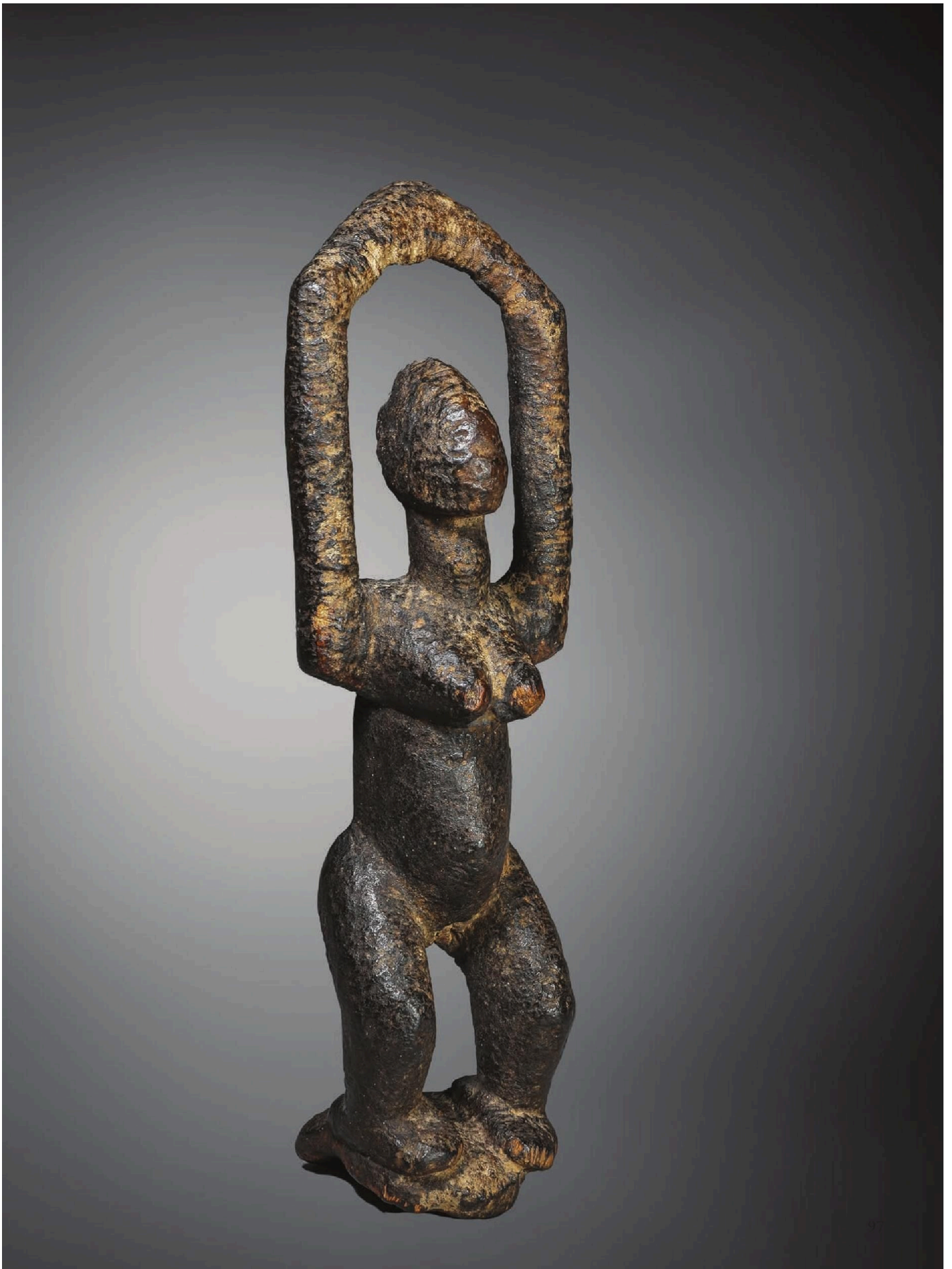


Yougo Piri. Photo: Olivier Castellano, 1996.



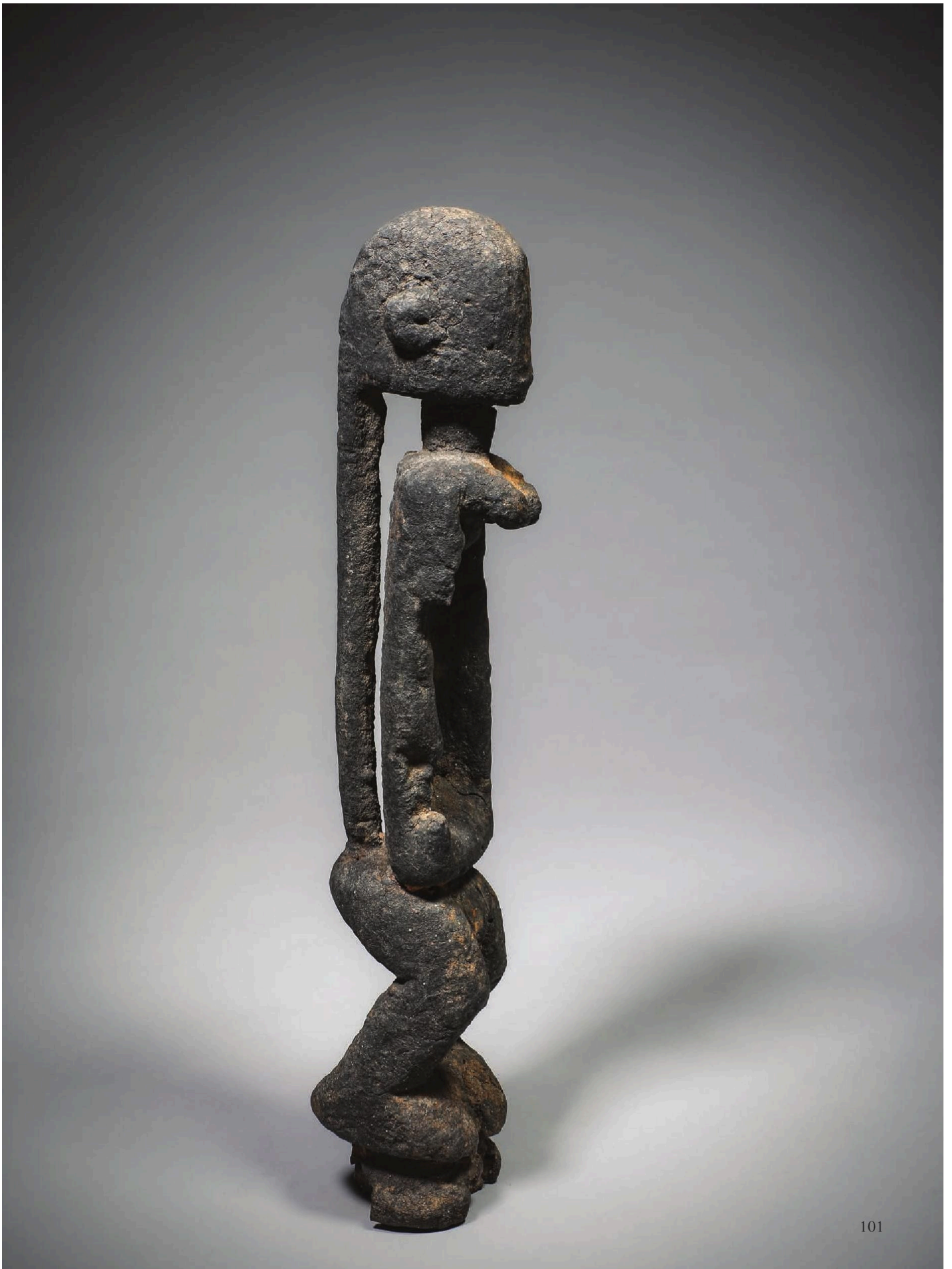




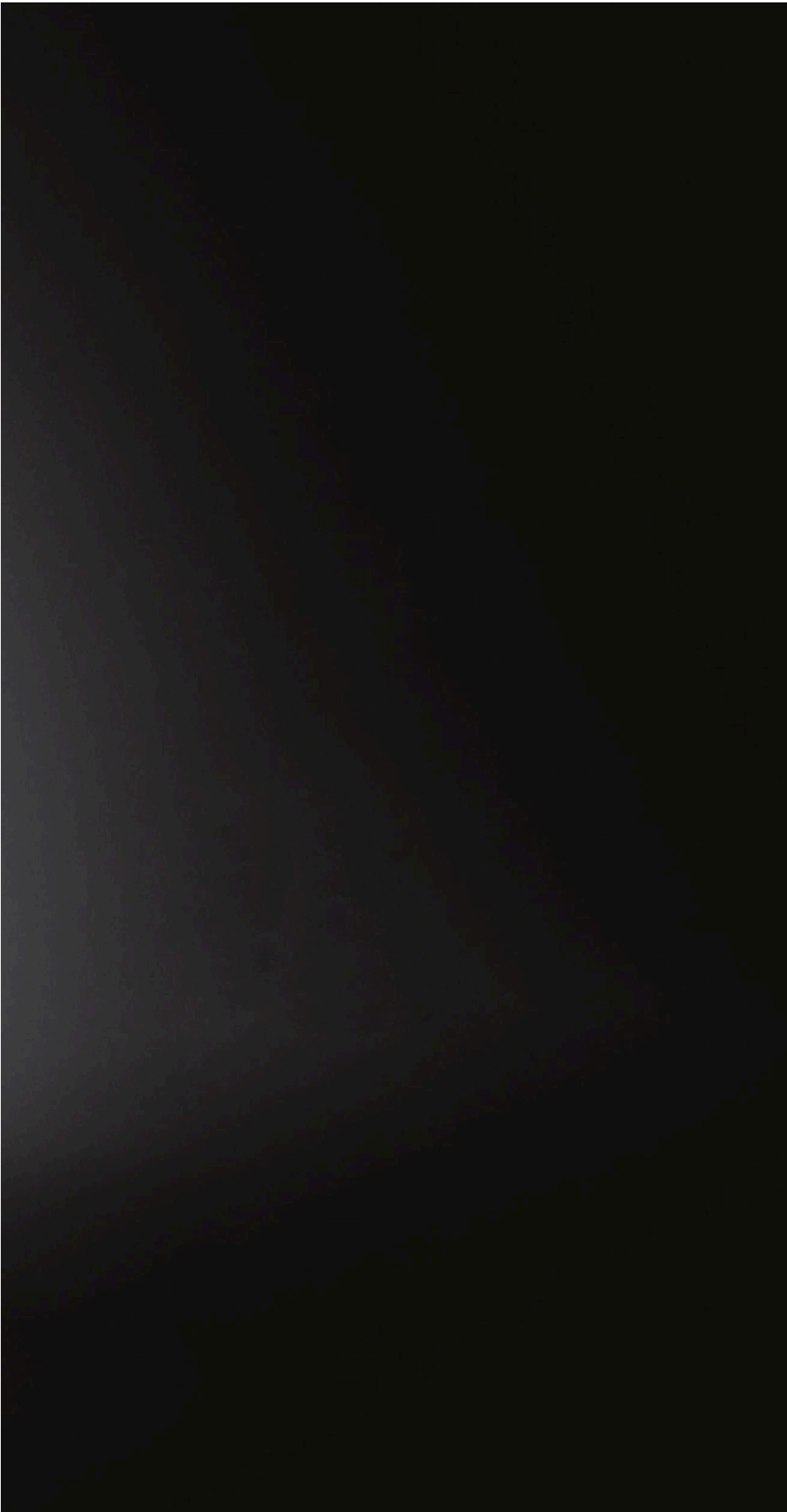


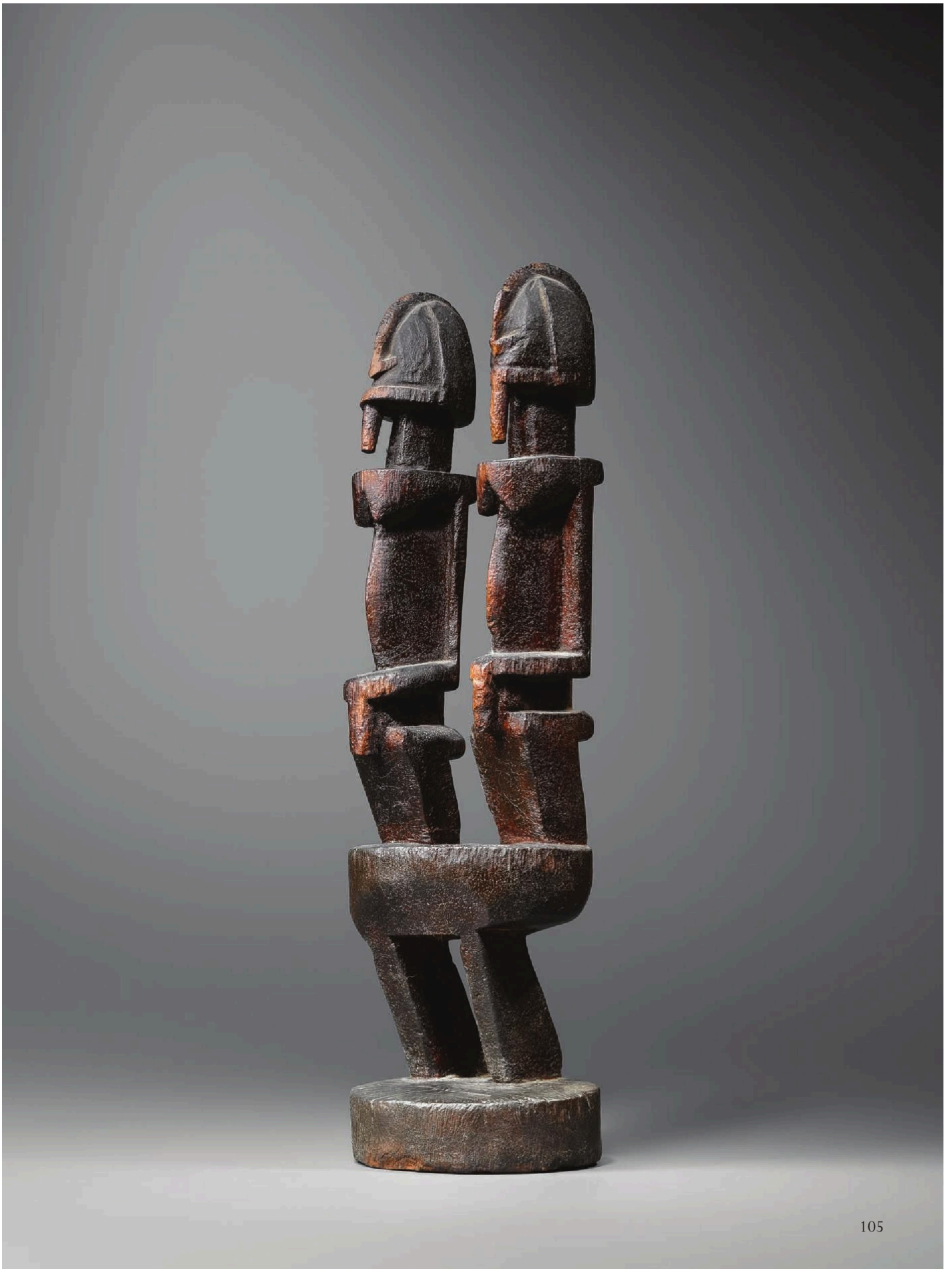


















Falaise de Bandiagara. Photo : Olivier Castellano 1996.





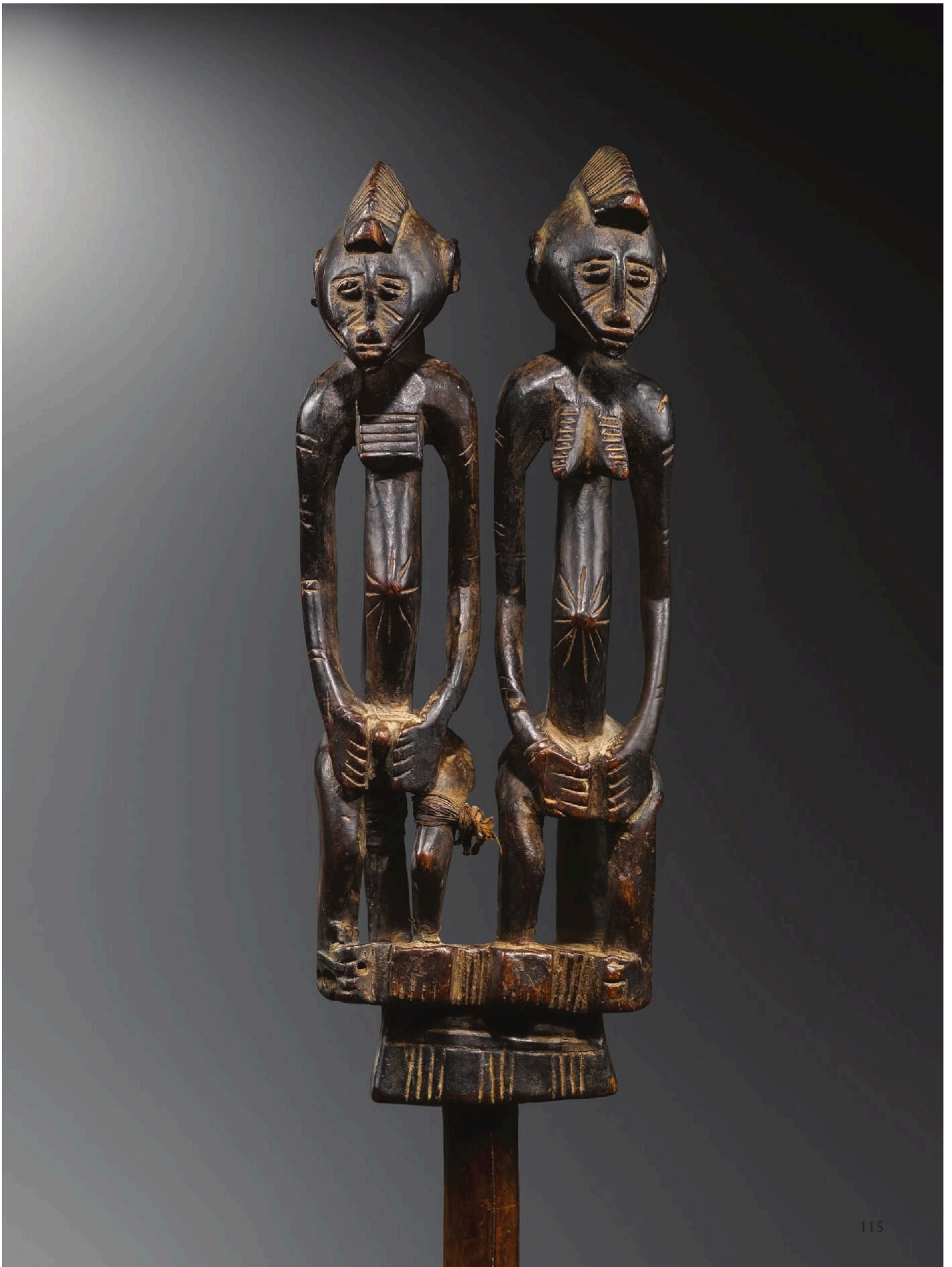
110





112

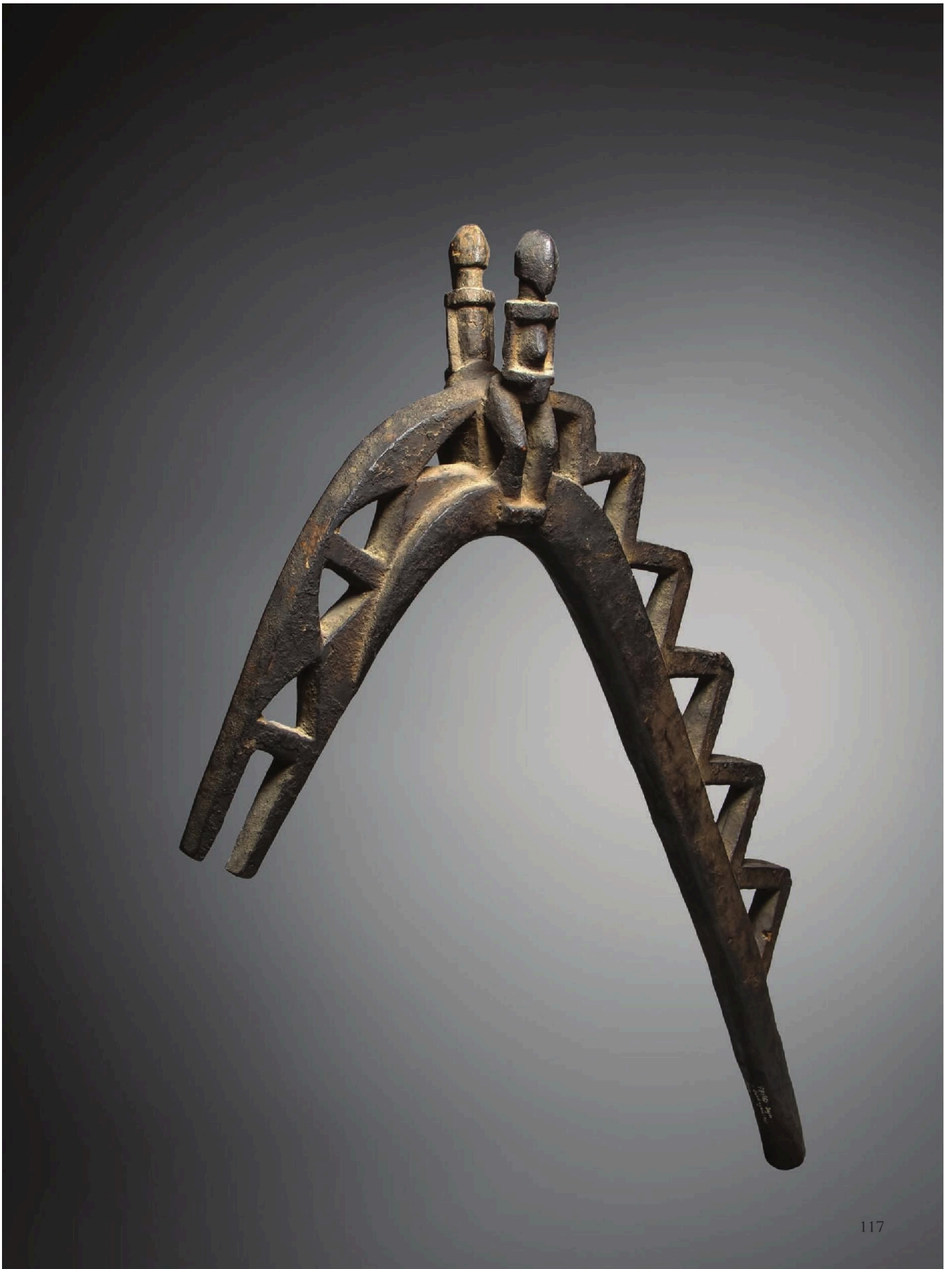




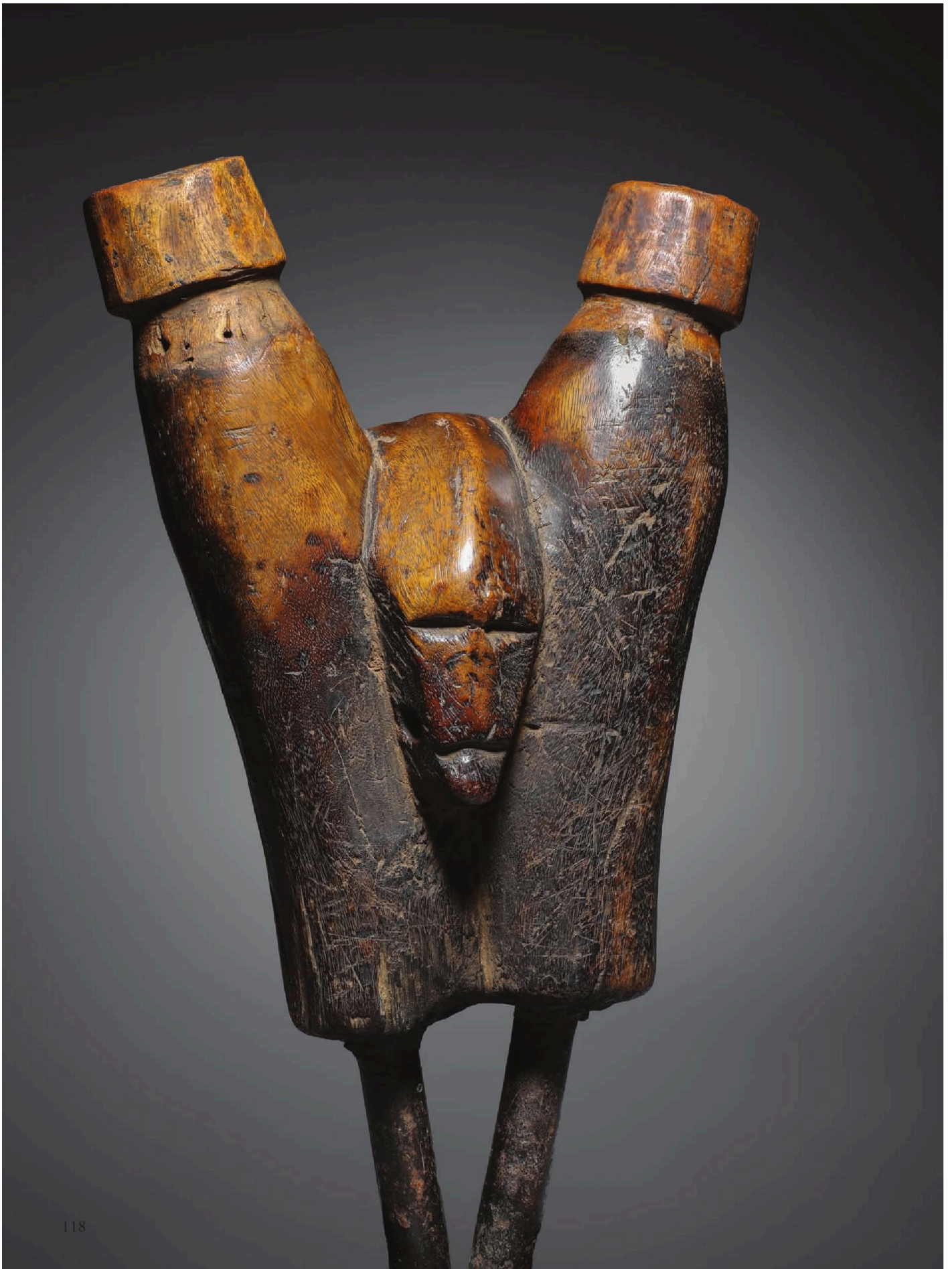
115



116

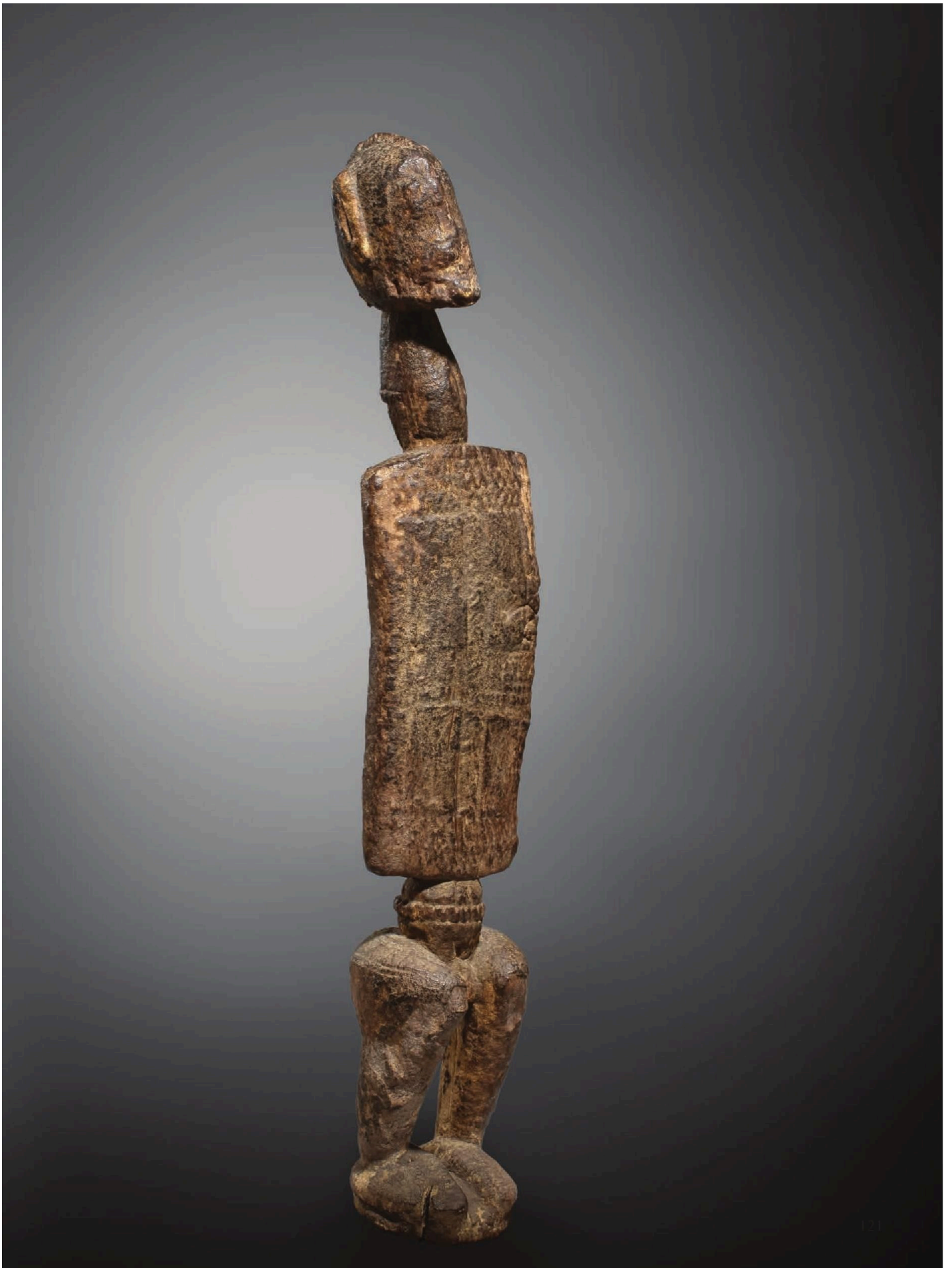


117



118







122



Légendes photos



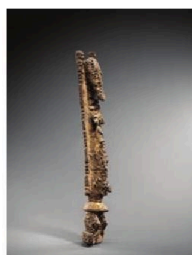
Page 17
Appui-tête
Tellem, Mali
19,5 cm
XI^e – XIII^e siècle (C 14)
Provenance :
Collection Pierre Lavrovski (Lyon)
Collection Joaquin Pecci (Bruxelles)
Collection française



Page 18
Tête masculine
Djenne, Mali.
18 cm
Provenance :
Collection française



Page 19
Objet rituel
Djennenke – Dogon, Mali
25 cm
Provenance :
Collection Jacques Viault (Lyon)
Collection française



Pages 20 – 21
Statue
Dogon, Mali
38 cm
XVI^e – XVII^e siècle (C 14)
Provenance :
Collection Javier Lentini (Barcelone)
Collection française



Pages 22 – 23
Statue
Tellem – Dogon, Mali
30,5 cm
XVI^e siècle (C 14)
Provenance :
Collection Wilhelm Krohn (Allemagne)
Collection américaine
Collection française

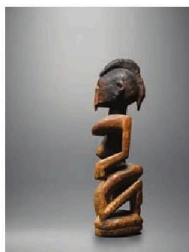
Publication :
Objet photographié in situ par Marcel Griaule, en 1935, au village de Ibi, lors de l'expédition Sahara – Soudan



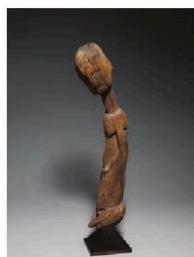
Page 24
Statue
Dogon, Mali
15 cm
Provenance :
Collection française



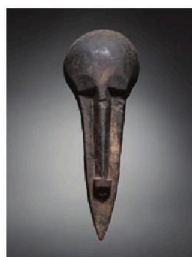
Page 25
Statue agenouillée
Tellem, Mali
24 cm
XIV^e siècle (C 14)
Provenance :
Collection française



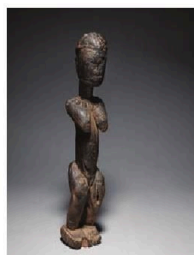
Page 27
Statue agenouillée
Dogon, Mali
20 cm
Provenance :
Collection française



Pages 28 – 29
Statue
 Dogon – Niongom, Mali
 48 cm
 XV^e siècle (C 14)
Provenance :
 Collection française



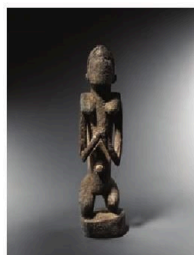
Pages 38 – 39
Masque Gbaanioukoro'ngé
 Senoufo, Mali
 51,5 cm
Provenance :
 Collection Patrick Girard (Lyon)
 Collection Alain Bovis (Paris)
 Collection française



Pages 30 – 31
Statue féminine
 Djennenke – Dogon, Mali
 58 cm
 XV^e – XVI^e siècle (C 14)
Provenance :
 Pierre Langlois (Paris)
 Collection James Willis (San Francisco)
 Collection française



Pages 40 – 41
Statue Kafigelejo
 Senoufo, Mali – Côte d'Ivoire
 77 cm
Provenance :
 Collection Patrick Girard (Lyon)
 Collection française



Pages 32 – 33
Statue
 Dogon, Mali
 41 cm
 XVI^e – XVII^e siècle (C 14)
Provenance :
 Alain de Monbrison (Paris)
 Collection Marceau Rivière (Paris),
 acquis d'Alain de Monbrison en 1978.
 Collection française



Pages 42 – 43
Masque Gbaanioukoro'ngé
 Senoufo, Mali
 50 cm
Provenance :
 Collection Patrick Girard (Lyon)
 Collection française

Publication :
Image de la Femme dans l'art Africain,
 Hélène Joubert, 2000.



Pages 44 – 45
Masque Ntomo
 Bamana, Mali
 29,5 cm
Provenance :
 René Rasmussen (Paris)
 Collection André Schoeller (Paris)
 Collection Patrick Caput (Paris)
 Collection française

Publication :
Bamana. The Art of Existence in Mali,
 Jean-Paul Colleyn, Rietberg Museum
 2001.
Bamana, Jean-Paul Colleyn, 2009.
*Arts d'Afrique. Portraits d'une
 Collection*, Patrick Caput & Valentine
 Plisnier, 2016.
*The Language of Beauty in African
 Art*, Constantine Petridis, The Art
 Institute
 of Chicago, 2022.

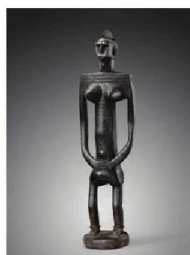


Pages 35 – 36 – 37
Masque du Kono
 Bamana, Mali
 50 cm
Provenance :
 Collection belge, acquis dans les
 années 70.
 Collection Emmanuel Déhan
 (Bruxelles)
 Collection française



Pages 46 – 47
Masque N'golo kun
Marka, Mali
33 cm

Provenance :
Robert Duperrier (Paris)
Collection New-yorkaise, acquis
à la galerie Duperrier en avril 1964.
Collection française



Pages 55 – 56 – 57
Statue Jonyeleni
Bamana, Mali
55 cm

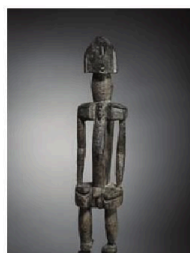
Provenance :
Collection Franco Monti (Italie)
Collection française



Pages 48 – 49
Masque Ntomo
Bamana, Mali
53 cm

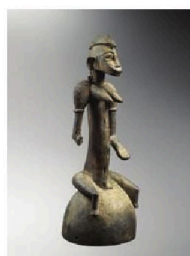
Provenance :
Marcel de Schryver (Genève)
Collection Patrick Girard (Lyon)
Collection Lionel Sergent (Abidjan)
Collection française

Publication :
*Regards visionnaires. Arts d'Afrique,
d'Amérique, d'Asie du Sud-Est
et d'Océanie*, Christine Valluet, 2018.



Pages 58 – 59
Statue
Dogon, Mali
51 cm

Provenance :
Collection Franco Monti (Italie)
Collection française



Pages 60 – 61
Casque du Poro
Senoufo, Mali – Côte d'Ivoire
53 cm

Provenance :
Collection française

Publication :
Trésors de Côte d'Ivoire, François
Neyt, 2014.
*Senoufo Unbound. Dynamics and
Identity in West Africa/Senufo
sans frontières.*
*La dynamique des arts et des
identités en Afrique de l'Ouest*,
Susan Elizabeth Gagliardi, Cleveland
Museum of Art, 2014/2015
*Ex Africa. Storie e identità di un
arte universale*, Ezio Bassani & Gigi
Pezzoli, 2019



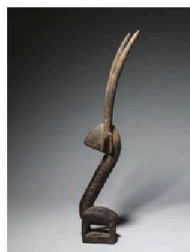
Pages 50 – 51
Masque Kpelie
Senoufo – Dioula , Mali
29 cm

Provenance :
Collection allemande
Collection française



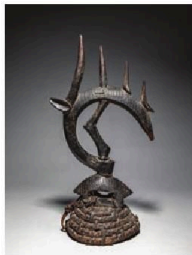
Pages 52 – 53
Statue Deble
Senoufo, Mali – Côte d'Ivoire
118 cm

Provenance :
Collection italienne, acquis à Paris
dans les années 60
Collection française



Pages 62 – 63
Cimier Ci wara
Bamana, Mali
56 cm

Provenance :
Collection Marie-Ange Ciolkowska
(Paris)
Collection française



Pages 65
Cimier Sogonikun
Bamana, Mali
45 cm avec le panier
Provenance :
Collection française



Pages 72 – 73
Masque Karanga
Mossi (style Risiam), Burkina Faso
77 cm
Provenance :
Emil Storrer (Zurich)
Collection Johan Heynaud (Anvers)
Collection Mia et Loed Van Bussel (Amsterdam)
Collection française

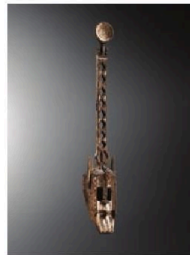


Pages 66 – 67
Cimier Ci wara
Bamana, Mali
65 cm
Provenance :
Collection française.

Publication :
Africa. Storie e identità di un arte universale, Ezio Bassani & Gigi Pezzoli, 2019



Pages 68 – 69
Masque Niadale
Bobo, Burkina Faso
65 cm
Provenance :
Collection de Pennsylvanie (USA)
Collection Nicole et John Dintenfass (New-York)
Collection française



Page 74
Masque Ammatà
Dogon, Mali
113 cm
Provenance :
Emil Storrer (Zurich)
Collection Helmut Et Marianne Zimmer (Zurich)
Collection française



Pages 71
Masque Wan-silga
Mossi, Burkina Faso
26 cm
Provenance :
Collection William Wright (New-York)
Collection Thomas G.B. Wheelock (New-York)
Collection Patrick Caput (Paris)
Collection française

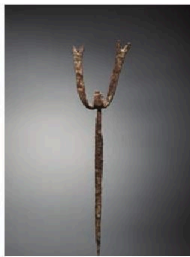


Page 75
Masque Kanaga
Dogon, Mali
140 cm
Provenance :
Collection française

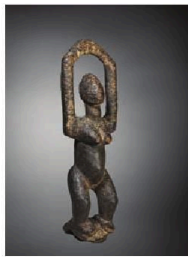
Publication :
Living with Art, Holly Solomon & Alexander Anderson-Spivy, 1988.
Land of the Flying Masks. Art and Culture in Burkina Faso. The Thomas G. B. Wheelock Collection, Christopher Roy & Thomas G.B. Wheelock, 2007.
Arts d'Afrique. Portraits d'une Collection, Patrick Caput & Valentine Plisnier, 2016.



Pages 76 – 77
Poteau d'abri de chef
Mossi, Burkina Faso
164 cm
Provenance :
Collection française



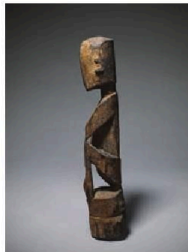
Page 84
Fer Gobo
Dogon, Mali
23 cm
Provenance:
Collection française



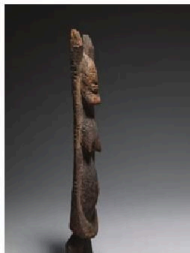
Page 95
Statue
Dogon, Mali
25 cm
Provenance:
René Rasmussen (Paris)
Collection Alain Schoffel (Paris)
Collection Lionel Sergent (Abidjan)
Collection française



Page 88
Statue bras levés
Tellem – Dogon, Mali
47 cm
Provenance:
Collection française



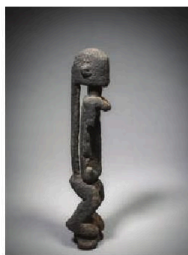
Pages 96 – 97
Statue
Dogon, Mali
37 cm
Provenance:
Collectée in situ par Pierre Langlois
dans les années 50
Collection Edward Klejman (Paris),
acquis
de Pierre Langlois aux début
des années 60
Collection française



Page 91
Statue
Djennenke – Dogon, Mali
30 cm
XV^e siècle (C 14)
Provenance:
Collection Max Itzikovitz (Paris)
Collection Javier Lentini (Barcelone)
Collection française



Pages 92 – 93
Tabouret de Hogon
Dogon, Mali
43 cm
XV^e siècle (C 14)
Provenance:
Collecté par François Di Dio en 1956
lors du voyage au Mali commandité
par Pierre Loeb et René Rasmussen.
Collection Pierre Loeb (Paris)
Collection Eddy Hoff (La Haye)
Collection Ana et Antonio Casanovas
(Madrid)
Collection Alain Bovis (Paris)
Collection française



Page 99
Statue d'Autel
Dogon, Mali
33 cm
Provenance:
Collection Anthony Powell (Londres)
Collection française



Page 100
Statue agenouillée
Dogon, Mali
24,5 cm
Provenance:
Collection Jacques Viault (Lyon)
Collection française

Publication:
Sculptuur uit Afrika en Oceanië /
Sculpture from Africa and Oceania,
Toos Van Kooten and Gerard Van den
Heuvel, Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo, 1990



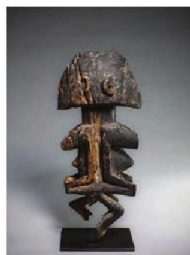
Page 103

Statue de jumeaux

Dogon, Mali
30 cm

Provenance :

Collectée in situ par Pierre Langlois dans les années 50
Collection Schoelcher-Beyer (Lille), acquis en 1955 de Pierre Langlois
Collection française



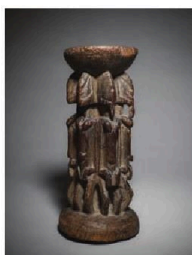
Page 107

Statue Janus

Dogon, Mali
28 cm

Provenance :

Collection Alain Lebas (Paris), 1971
John and Nicole Dintenfass (New York)
Collection Gilbert Graham (New York)
Collection française



Page 104

Autel

Dogon, Mali
32,5 cm

Provenance :

Collection Gaston de Havenon (New-York),
Collection Marc & Denise Ginzberg (New-York)
Collection Myron Kunin (USA)
Collection française

Publication :

The de Havenon Collection,
Warren M. Robbins, Museum of African Art, Washington 1971
Ginzberg (Marc), *The African Art Collection*
of Marc and Denyse Ginzberg, private edition, 2003



Pages 108 – 109

Représentation de Arou et Dyon, deux des quatre ancêtres mythiques Dogon.

Dogon, Mali
39,5 cm
XVIII^e siècle (C 14)

Provenance :

Collection française



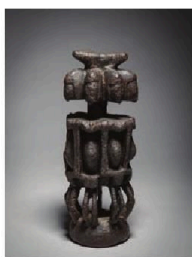
Page 110

Canne du Poro

Senoufo
Mali – Côte d'Ivoire
110 cm

Provenance :

Collectée par Emil Storrer (Zurich) dans les années 1950
Collection Edith Hafter (Suisse)
Collection française



Page 105

Autel

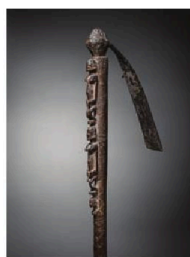
Dogon, Mali
31,5 cm

Provenance :

René Rasmussen (Paris)
Collection Ralph Nash (Londres)
Collection Alexander Martin (Londres)
Collection Liliane et Michel Durand-Dessert (Paris)
Collection Carlos Basso (Barcelone)
Collection française

Publication :

Fragments du Vivant. Sculptures Africaines dans la collection
Durand-Dessert,
Jean- Louis Paudrat, 2008



Page 111

Herminette de chef du Binou

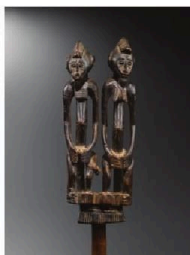
Dogon, Mali
52,5 cm

Provenance :

Hélène Leloup (Paris)
Collection François Kerbourc'h (France), acquis d'Hélène Leloup en 1967
Collection Patrick Caput (Paris)
Collection française

Publication :

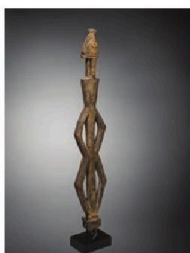
Collection Kerbourc'h,
Galerie de Monbrison, 1993
Visions d'Afrique, Hélène Joubert, Taipei : National Museum of History, 2003
Arts d'Afrique. Portraits d'une Collection, Patrick Caput & Valentine Plisnier, 2016



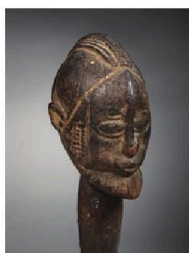
Page 113
Canne Tefalapica
 Senoufo, Mali – Burkina Faso
 125 cm
Provenance :
 Collection Patrick Girard (Lyon)
 Collection française



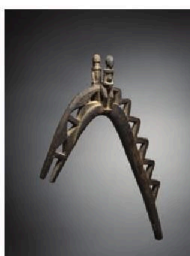
Page 119
Statue
 Dogon, Mali
 67 cm
 XVIII^e – XIX^e siècle (C 14)
Provenance :
 Christian Duponcheel (Belgique)
 Collection belge, acquis
 chez Christian Duponcheel en 1973
 Collection française



Page 114
Manche de cuillère cérémonielle de Ya Sigine
 Dogon, Mali
 30,5 cm
Provenance :
 Collection Max Itzikovitz (Paris)
 Collection française



Page 120
Tête
 Dogon, Mali
 20 cm
Provenance :
 Collection française



Page 115
Crosse de voleur Yo Domolo
 Dogon, Mali
 57,5 cm
Provenance :
 Collecté in situ en 1960
 par Karl-Heinz Krieg (Allemagne)
 Collection Krieg (Allemagne)
 Collection française



Page 116
Soufflet de forge
 Bamana, Mali
 37,5 cm
Provenance :
 Collection française



Page 117
Échelle rituelle
 Dogon, Mali
 79,5 cm
Provenance :
 Collection Pierre Darteville
 (Bruxelles)



Fleuve Niger. Photo : Olivier Castellano, 1996.

Traductions / Translations

Since the 3rd century, the vast savannahs of West Africa have witnessed the rise and fall of powerful empires. The Mali Empire, with its origins in Mande, was one of the largest and most powerful empires in West Africa, prospering from the 13th to the 15th century. Its eastward expansion profoundly influenced the peoples of the region, spreading both Islam and animist cults originating in the Mande. A form of syncretism was gradually established between Islam and traditional religions, as well as between certain animist cults of the different peoples of the region.

This shared history, forged over the centuries by migration, assimilation and cohabitation, has been the fertile ground for remarkable artistic creation. Although the arts of each ethnic group in Mali and northern Burkina Faso have their own specificities, a common artistic style is undeniable. This distinctive style, tending towards abstraction and hieraticism, spread throughout the region under the influence of the Numu caste of blacksmiths, of Mande origin. Over the centuries, they established themselves among many of the region's ethnic groups, often setting up separate quarters within villages. Respected and sometimes feared for their powers as blacksmiths, the Numu were also renowned for their sculptural skills. While adapting to local requirements and styles in the creation of ritual objects, they nevertheless preserved the influence of the Mande style.

Caste people, the Numu belong to the Nyamakala, literally those who hold the Nyama, a concept common to the Bamana, Senoufo, Dogon and many other peoples of the region.

The Nyama is the vital energy present in all living beings, and released at the moment of death becomes dangerous if left unchecked. Sculpture, often seen as a receptacle for Nyama, offers a means of controlling its effects.

Nyama is at the heart of ritual objects, conferring profound power and meaning on these sculptures.

With this exhibition, I wish to pay tribute to the great sculptors of this vast region, whose works, with their resolutely modern aesthetic, have had an undeniable influence on twentieth-century Western artists.

The sculptures, presented in this catalog, have been feeding my mind and captivating my gaze for many years, some for nearly thirty years. Their power of fascination remains intact, immutable guardians of ancestral secrets and original myths. Like a symbolic language, they represent humanity's aspiration to try to perceive the invisible.

Allow yourself to be moved by these sacred works, as Arthur Schopenhauer aptly expressed:

“Treat a work of art like a prince, let it speak to you first.”

Olivier Castellano

Art in the Eddies of History

Jean-Paul Colley

"Once culture is no longer conceived *a priori* as a set of rules to be applied by individual members of distinct groups, but as the specific way in which actors create and produce beliefs, values, and other modalities of social life, it must be recognized that Time is a constitutive dimension of social reality. Whether one favors a "diachronic" or "synchronic", historical or systemic approach, they are all chronic, unthinkable without reference to Time." (Fabian, 1983, 24).

Nyama, the radiant force

All the things or objects we're talking about here are a little more than things, they're strong objects or "god-things", to borrow a phrase from Jean Bazin (Bazin, 1986). If the notion of animism still has any meaning - it sounds a little primitivist, but we've hardly found anything better - it's in cultures such as these, for whom beings - rocks, ores, trees, animals, people, but also masks, *boliv* ("fetishes"), sculptures, numbers, graphic signs, are charged with *nyama*, an irradiating force that cannot be handled without care. Certain « power objects », man-made and managed by them, end up commanding them and cannot be neglected without unleashing an extraordinary vengeful force. This thermodynamic theory applies to a very large part of the Niger valley, even if today the *nyama* is tending to be replaced by the competing Muslim notion of *barka* (*barika*, *baragha*). *Boliv* act positively, as protection, or aggressively, as punishment. Producing this often aggressive force, they are feared for their powers and ontological ambiguity, beyond good and evil. The headdresses and masks used by initiation societies can also be seen as *boliv*. *Boliv* belonged either to royalty or chieftaincy (Segou), to initiation societies or to private individuals. They must receive offerings and sacrifices, and be stimulated by magical incantations to activate their *nyama*.

Beyond ethnicity

No West African people has remained outside history. The inland delta of the Niger River was urbanized as early as the 3rd century BC. The spread of Islam began early, as early as the 10th^e century, but for a long time it had no profound impact on peasant peoples attached to the cults of their ancestors. Islamized rulers and elites had their own advisors, but could not abruptly break with the ritual practices of their subjects, and they continued to consult the *somaw*, the thinkers, priests, healers and diviners of the ancestral cults. This compromise lasted practically until African independence in the early 1960s, when the whole system unraveled. The iconoclastic campaigns of the 19th century, colonization, the advent of socialist rule, military rule and then a disappointing democratic experiment sounded the death knell for sacred groves and initiation societies. Their main weakening was undoubtedly to be stripped of their judicial functions, which were the very foundation of their authority. The slow decline of ancient cults was therefore inevitable, until *bamanaya* - the practice of not praying to Allah and of making sacrifices on strong objects - was no more than residual. However, we should not forget the extraordinary aesthetic experimentation that led to an unprecedented variety of sculptures such as those of the *Jo*, *Korè*, *Kono*, *Tyiwara* (*Ciwara*) and many others, all along the Niger valley.

A mask or sculpture style obviously says something about the identity of its sponsors and creators. Anyone accustomed to observing these works of art at close quarters, in an almost haptic manner, will *roughly* recognize their origin and authenticity, but such assertions of identity through style cannot be generalized, as close examination often yields surprises. If by "culture" we mean that which is acquired through education in a given part of the world - representations, knowledge, techniques, beliefs, customs, laws, rules and regulations of all kinds - its contours should not be confused with those of ethnic groups defined primarily on the basis of linguistic criteria. Until the late 1950s,

European authors were naively confident in distinguishing African “races” on the basis of physiognomy, anthropometry and psychology. Each race had its own superstitions (not even religion) and art. And yet, as early as the beginning of the 20th century, colonial administrator Maurice Delafosse was already pointing out the futility of such racial classifications, “each of the (human) groups being made up of very diverse elements in terms of origin, due to migrations, conquests, unions between individuals from different peoples, the large number of slaves imported from distant countries, etc.” (Delafosse, 1912, t. I, 109). I hope you’ll forgive me for pointing out, somewhat tautologically, that ethnicity took over from race as the key concept in ethnology. But, from the mid-1980s onwards, it was strongly challenged, as the notion of race had been before, even though ethnicity was claimed locally by the people concerned themselves. However, the history of settlement, when studied closely, proves to be more complex than cookie-cutter assertions of local identities. The coloring of maps into monochrome surfaces has always distorted the realities on the ground, because in many areas, maps should rather resemble evolving mosaics that change over time. The populations of Western Sudan share certain intellectual schemas that are the product of their long common history. A static, sedentary vision of coldly juxtaposed African cultures must be rejected. What strikes historians and anthropologists alike is the extent to which groups and individuals have moved in the course of history. The expansion of Islam and colonization popularized the stereotype that the populations they conquered were static, local, sedentary, closed and primitive, but in reality, there has always been movement, and if Bamana cults are indeed territorially anchored, they are anchored in networks or chains, which makes them very difficult to map. We’re dealing with skeins whose binding thread is constantly changing. All kinds of variations result from migrations, deportations of populations, displacements of soldiers, political conquests, flight from enemy troops, alliances, trading expeditions, borrowings, purchases, imitations, proselytizing and cultural dissemination spread out over time. More than a juxtaposition of ethnic groups, we are dealing with a complex social fabric whose weft and threads are knotted, unknotted, distinguished, allied and opposed over thousands of kilometers.

Identity is not an essence, but a relationship

Identity is a difficult concept, because no asserted identity is pure of otherness: it’s a relationship with the other, always subject to negotiation and re-composition. Numerous authors have revealed the palimpsest nature of a settlement that occurred in successive waves, with conquerors (people of power) imposing themselves and then forming alliances with natives (people of the land), or at least with so-called “natives”, often descended from earlier migration. An ancestor’s claim to autochthony is often ambiguous. We know that the great heroic figures - the demiurge, the hunter who founded a village, the civilizing blacksmith, the master of the land, the conqueror, the sacred king - are often foreigners or outsiders who left their native environment to take power elsewhere.

Most of the ethnic names we use today were applied by the colonial administration to populations that thought and named themselves differently, and were not homogeneous. If we consider any of the ethnic groups present in the Niger valley, whether Malinke, Bambara, Dogon or Senufo, we may be able to identify a lowest common denominator for each group, but this will necessarily be arbitrary, and we’ll be faced with extraordinary variability depending on the relevant trait selected. The settlement of a region has always been constituted by successive migrations, which develop like filaments rather than homogeneous blocks. The vision of specific cultures, living in a vacuum and

only intelligible in their own language and terms, is merely a view of the mind that in no way corresponds to the realities on the ground. The name Bambara has become established over time, but it's a name borrowed from the Moors and formalized by the colonial administration. On the ground, people thought of themselves more as Bamana, a term that was a sign of resistance to Islam rather than an ethnonym. Diversity of origin of the different lineages, diversity of languages, religious and ritual diversity, diversity of artistic forms. In short, we're dealing with a "chain of societies", to use the felicitous expression of anthropologist Jean-Loup Amselle. Societies and cultures that, it must be said, are never contained in today's state borders.

Before colonization -but there's still something of it today- most human groups accepted a dual system of power. The history of the Soninké, the Marka, the Bambara, the Dyula, the Dogon, the Senufo, the Minianka and the Bwa contrasts a conquering power, based on the law of arms, with a sacred power based on anteriority and alliance with the local genies. These two figures of power are embodied in statuary made of wood, iron or clay. On the other hand, all villages are heterogeneous, with certain districts occupied by foreigners or craftsmen with a status distinct from that of farmers. Note, for example, the Dyula (*Jula*) neighborhoods, set alongside the "indigenous" Malinke, Bambara, Senufo or Bwa neighborhoods. This heterogeneity is based on the relationship between landlords (*jatigiw*) and merchants or landlords and craftsmen, a relationship that continues to govern all West African trade, in the form of well-organized relays. Even the most apparently traditional societies are in a constant state of flux, and a "typical" feature must always be placed in its historical context. The fortified Bwa villages of Eastern Mali and Western Burkina, for example, only appeared in the 19th century in response to pressure from the Fula of Macina. From the 1960s onwards, *Kono*, which was originally a Mande cult, has existed almost exclusively among the Senufo-speaking Minianka. It is extremely delicate to attribute a place of origin to a work of religious art solely on the basis of the object itself. Artistic creation, mingled with ritual considerations and relationships with the invisible world, is a highly complex process involving the commissioning party, the sculptor(s) and other specialists charged with "embellishing" the object or charging it with magical forces.

Dogon and Tellem

In the center of Mali's gigantic territory, the River Niger borders the Southern edge of the Sahara. The famous Bandiagara cliff overhangs the plain by more than 300 metres and runs some 260 km along the loop of the Niger. Legend has it that the Dogon were forced to leave the Mande after offending God. Taking a sample of their sacred Mande land with them, they set off on a long march, first settling in Kani-Na, then spreading out over the Bandiagara plateau. They settled in Sanga in the 14th century AD, perhaps even earlier.

In 1938, Marcel Griaule discovered nine sacred Sigui masks in the Ibi cave, the oldest of which dates back to the 15th century, but oral traditions date back no more than five centuries. When they arrived, the Dogon found local inhabitants they called Tellem ("we found them"). According to legend, some contacts between Dogon and Tellem were peaceful, but others were not, and groups of Tellem fled to the Yatenga. The Dogon say their descendants are the Kouroumba, but the latter don't really corroborate the information, and no Tellem remains have been found on the Yatenga trail. Genetically, neither the Dogon nor the Kouroumba are direct descendants of the Tellem. The Dogon have credited the Tellem with extraordinary magical powers. In certain caves, they found Tellem statuettes with upraised arms, which they appropriated for their own shrines. Under the impetus of Dutchman Johan Huizinga of Utrecht University, in agreement with Malian ministries, archaeological excavations were undertaken in

the region. Twenty-nine caves around Sanga and five in the North, near Nokara and Hombori, were excavated. Based on various clues and C 14 tests, a chronology was established, distinguishing three periods of settlement in the Sanga region:

- Toloy (3rd to 2nd centuries BC)
- Tellem (11th to 16th centuries AD)
- Dogon (16th to present).

The archaeological material was remarkably well-preserved due to favourable ecological conditions, the oldest buildings were miraculously intact and textiles, leather and wooden objects dating from the 11th century AD are among the oldest discovered in sub-Saharan Africa. But these were not the oldest remains. At Toloy, forty granaries made of raw earth socks stuck to the wall were discovered, along with pottery and plant remains. Fingerprints in the still damp earth were visible, and according to C 14 tests date back to the 3rd and 2nd centuries B.C. However, no skeletons were found. In a Toloy cave, the remains of a crowned crane and the shell of a tortoise were also found, two animals that remain important in Dogon mythology. Obviously, all the names we can give to these pre-Tellem populations are merely conventions adopted for convenience, as we don't know how they referred to themselves or to their neighbors. More than a thousand years separate the disappearance of the Toloy from the arrival of the Tellem, and this considerable lapse of time left few vestiges. All that is known is that the Tellem discovered granaries predating their arrival, and used them to bury their chiefs. According to Arab sources, the Songhai, who emancipated themselves from Mali in the 15th century, raided the cliffs and, later, the Mossi attacked the region for slaves. But these causes alone cannot explain the sudden decline in the Tellem population. Perhaps famines played a role.

Whatever the case, the image of a static, landlocked Dogon people is false. They coexist with a variety of peoples, and even maintain a "joking kinship" not only with the Bozo, but also with the Tuareg, who have long come to the markets of the plain to stock up on millet. Sculptures attributed to the Dogon show extreme stylistic diversity, but they nonetheless form a distinct group from the Bambara and Senufo. For both - and perhaps this is a universal value - beauty is conceived as something that gives pleasure and attracts the eye.

In the field

Night was falling. Children and teenagers, boys and girls mixed together, were drawing white, red and black triangles on the walls of the *Tyiwara* shrine. The old men, seated along the walls, watched them. Soon came the balafon and drummers. Two mask-bearers emerged from a vestibule and sat on the buttresses of the sanctuary, while other men loaded small antelope horns with medicinal powder, supposed to protect the initiates from all kinds of misfortune and snakebites. Then came the chief of the *Tyiwara*, a certain Sighezié, a name which means "man of the bush". This is doubly true, for he has gone to live in the countryside, in the farming hamlet he has built in the middle of the fields. He came back for the *Tyiwara* feast, which, it turned out, was about to begin.

This scene took place not in "Bambara country", *Tyiwara*'s native land, but among the Minianka, a Senufo-speaking population. In the preceding sentence, not one name is not a trap, as they are all the product of a superficial classification by the first actors of colonization! It was Delafosse, Monteil, Tauxier and Abbé Henry who classified the Bambara as an ethnic group, but in the mouths of their "informants", the word Bamanan simply meant "pagan". The terms Senufo and Minianka are also colonial creations.

The Minianka, in fact, didn't call themselves by that name. Most of the deans of today's circles of Koutiala, San and Yorosso were taught at school that they were "Minianka". They called themselves Mamara, which is a linguistic clarification. But aren't the Minianka Senufo? Didn't Holas write a book called *Les Senufo, including the Minyanika*? The Senufo, an ethnonym imposed by the colonial administration (in this case Binger and Delafosse), include over thirty dialects and at least six categories of craftsmen (including the Kule sculptors), who live in farming villages. According to Bokar N'Diaye, before colonization, the country was inhabited by the Siena or Sene people. Divided between Côte d'Ivoire, Mali and Burkina Faso, the Senufo have the particularity of using statuettes for divination. While such common traits can be found among the various Senufo groups, the differences are sometimes major. Those in the center and south had their social life governed by the *Poros* initiation society, but is the *Poros* a characteristic of a Senufo identity? To tell the truth, this is not the level at which identity is negotiated. The aim of the *Poros* is not to integrate heterogeneous lineages into a unique structure: most villages have several *Poros* societies, which are in competition, if not in conflict. As for the Senufo in the north, they do not practice *Poros*, but share many of their traditions with their Bambara and Malinke neighbors. The case of the Senufo *gbaangorongo* mask, which appears at the end of *Poros* public demonstrations, remains rather mysterious. Why are some of these masks eyeless, others with two eyes, and still others with two pairs of eyes? Especially since the mask was worn horizontally on the head. The purpose of these eyes was not to see ahead, as they were directed towards the sky and the stars. However, this does not make it a true horizontal mask in the *Komo* or *Kono* style, as it is shaped like a face mask. Moreover, in formal terms, it is virtually indistinguishable from the Bambara and Malinke masks that existed on the other side of the border between Mali and Côte d'Ivoire. Did they spread? In what direction did it take place: a mystery! As for the Minianka, they have neither the *Sandongo* female divination society, nor the famous *Poros*, nor any of the many masks given as characteristics of the Senufo *Poros*. On the other hand, they do have the *Bambara* initiation societies: *Korè*, *Nama*, *Komo*, *Kono*, *Manyan*, *Sanin-kontoron* and others. Susan Gagliardi, of Emory University in Atlanta, recently reviewed the famous Senufo identity (Gagliardi, 2015).

So, is *Tyiwara* Bambara? Undoubtedly, in the sense we understand it today, but not only. A veritable wave of *Tyiwara* "masks" swept through the Niger valley, in a wide variety of styles and locations, revealing the inadequacy of ethnic labelling. A very fine "Ségou-style" crest may well have been ordered from Doumanaba, in Senufo "country", by a *Tyiwara* company in Burkina Faso. A famous postcard by Fortier from around 1905, which has become emblematic of "Bambara art", is in fact credited as follows: "West Africa. Minianka dancers. Cultural fetishes"! In the 19th and first part of the 20th century, the *Tyiwara* was honored by members of agricultural societies (*Ciwara-ton*) during village ceremonies celebrating the work of farmers. A few "*Tyiwara* houses" still exist today, but they can be counted on the fingers of two hands and, in many cases, the agricultural competition that was closely associated with them has disappeared. The *Tyiwara* "sorties" feature a pair of costumed dancers, one wearing a crest representing a male antelope, the other a female antelope. They lean on two short sticks, which force them to dance in a bent position, like the farmer straddling the soil. The interplay between this pair of dancers illustrates the complementarity between men and women, so essential to the perpetuation of the human community. The crests also evoke the alliance of natural elements necessary to sustain life. The male crest is a metaphor for the sun, and the female for the earth. The tunic of long, black-dyed plant fibers worn by the dancers represents the trickle of rain. They are wetted before and during the

dance to enhance the visual effect. While the antelope is the main referent of this sculpture, other animals are sometimes represented, such as the aardvark (*timba*) or the pangolin (*nkonson*), earth-digging animals par excellence. Other crests, called *Sogonikun* (literally “head of a small animal”) can also be called *Tyiwara*, fawns of culture. (Colleyn, 2006). The crest is attached to a wickerwork cap firmly fastened to the dancer’s head, whose face is hidden by a curtain of black fibers. The male creature refers to the hippotrague (or horse-antelope), while the female is inspired by the oryx. The female often carries a fawn on her back, just as women farmers carry their babies on their backs, even in the field. The entire surface of the wood is delicately engraved, alluding to the scarifications that once marked the bodies of initiates.

Clearly, there were -and still are- workshops with their own style -many of which were active for generations- but also currents, inspirations, borrowings and innovations. The same workshop of blacksmiths and sculptors can supply clients from several different ethnic groups.

Konology

It would be futile to try and establish a strict correspondence between a signifier - the *Kono* mask or “fetish” - and a signified - the divinity or a specific animal species. Carl Einstein understood the futility of such correspondences: “The canon of this [African] art cannot be naturalistic, since its task is to make the invisible visible.” (Carl Einstein, 1930). About the power object (*boli*) of the *Kono*, that vaguely bovine-looking mastodon that has become so famous, it has been lightly said to be a zebu, a hippopotamus, a horse, and even, mockingly, a “suckling pig”. Another *boli* belonging to the same cult, the *cècère* or *bolidenfa*, is rather anthropomorphic: it consists of a ligature of threads and fibers surrounding a wooden statuette. A third, oblong-shaped and encircled by a ring, called *Kono juguni* (the little *Kono* villain), whose phallic allure is hardly in doubt, encloses a beautifully sculpted female statuette. As for the majestic mask that accompanies these objects, there has been talk, just as absurdly, of an elephant, a bird or a horse. We are faced here with a hermeneutical aporia, for these cults are secret and protected by a rhetoric of avoidance. The priests have to know how to say without saying, and even an initiate has to show great patience to catch a few snatches of information. The *Kono* is so fearsome and secretive that it is forbidden to utter its name. The Bamana associate figures such as the *boli* with language games that defy any fixed iconology, such as “this symbolizes that”. Nothing is more foreign to the visibility of Bamana divinities than the didacticism of “this is what it is!”, yet displayed in most of our labels, legends, cartels or captions. It’s partly for these reasons that authors such as Thompson, Vansina and Turner have been so insistent on the need to recognize performative arts such as dance, song and music as a framework for African artworks.

There are major differences between contemporary art (there is contemporary art in Africa) and the art of the ancestors’ religion, Meyer Shapiro sums up very well, despite the unfortunate adjective “primitive”: “What in primitive art belongs to a well-established world of collective beliefs and symbols, arises in modern art as an individual expression, bearing the mark of a free, experimental relationship with forms” (Shapiro, 1998). Unlike Western artists, the creators of such objects do not seek to distinguish themselves or express their personalities or feelings. This is all the more true given that such creations are the result of a collective process: it is the *Kono* chief who shapes the *boliv*, with the help of a college of connoisseurs (*somaw*), and it is a renowned blacksmith who carves the mask. A large number of people have a role to play in ensuring that a *Kono* comes into being.^t The cult was a resounding success throughout the region southeast of present-day Ségou, all the way to the interior of Burkina Faso. More than a thousand *Kono* huts were still in operation some forty years

ago in the Ségou and Sikasso regions. In some large villages, there were more than twenty *Kono* societies, often in competition with each other. Although the cult continues to suffer from gradual disaffection, it still exists today in a few dozen villages, most of them minianka.

The last word

Some post-colonial authors, both African and European, are in a hurry to throw the burdens of history to the winds, committing exactly the sin they accuse the “primitivists” of: they consign to the past African works that are nonetheless contemporary to us and constitute a precious heritage. In many African countries, power objects remain active. *Kono* or *Komo* masks have become less prominent, but they still dance the night away and are not all on display. To regard them as the unfortunate aspects of a bygone culture that Westerners would like to see pigeonholed, is to scorn an original form of creativity endowed with qualities such as agentivity and hybridity that are so highly prized today. As Claude Lévi-Strauss could have put it, the primitive is first and foremost the person who believes in the primitive.

References

- Bazin, Jean. 1986. « Retour aux choses-dieux ».
Le temps de la réflexion, VII, 253-273,
 Le corps des dieux. Reprinted in Charles
 Malamoud and Jean-Pierre Vernant
 (eds.), 2003.
Corps des dieux, Paris, Gallimard,
 Folio histoire, pp. 351-381.
 Brett-Smith, Sarah C. 1994. *The Making of
 Bamana Sculpture, Creativity and Gender*.
 Cambridge, Cambridge University Press.
 Colleyn, Jean-Paul (ed.). 2002. *Bamanaya,
 un art et un savoir-vivre au Mali*.
 Zürich-Ghent,
 Rietberg Museum-Snoeck-Ducaju & zoon.
 Colleyn, Jean-Paul. 2006. *Ciwara. Chimères
 africaines*, Paris, Musée du Quai Branly.
 Delafosse, Maurice. 1912. *Haut-Sénégal-
 Niger (Soudan Français)*. Paris, Emile Larose.
 3 vol. (Reissued 1972).
 Einstein, Carl. 1930. « A propos de l'exposition
 de la Galerie Pigalle ». *Documents*, n°2, 104
 Reprinted in *Ethnologie de l'art moderne*.
 Edition presented by Liliane Meffre,
 André Dimanche Éditeur, 1993.
 Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other*.
 Columbia University Press.
 Falguayrettes-Leveau, Christiane (dir.) 1994.
Dogon, Paris, Dapper.
 Gagliardi, 2015. *Senufo sans frontières.
 The dynamics of arts and identities in West
 Africa*. Cleveland Museum of Art
 & 5 Continents.
 Henry, Abbé Joseph. 1910. *L'âme d'un peuple
 africain, les Bambara, leur vie psychique,
 éthique, sociale, religieuse*. Bibl. Anthropol.,
 Münster: Aschendorff; W., Paris: Picard.
 Holas, Bohumil. 1957. *Les Senoufo (including
 the Minyanka)*. Paris: P.U.F.
 Niane, Djibril Tamsir. 1965. *Sundiata: an Epic
 of Old Mali*. London: Longman.
 Shapiro, Meyer. 1998. “Style” in Preziosi,
 Donald (ed). *The Art of Art History: a Critical
 Anthology*. Oxford: Oxford University Press,
 143-149
 Zahan, Dominique. 1960. *Bambara initiation
 societies. Le N'domo, Le Korè*. Paris-La Haye,
 Mouton & Co.
 Zahan, Dominique. 1963. *La dialectique
 du verbe chez les Bambara*. Paris-La Haye,
 Mouton & Co.

Nyama, on the edge of the soul

Ferdinando Fagnola and Ibrahima Poudiougou

In the Dogon world, death is an event that upsets both the social and energetic balance of the community; like a structure deprived of support, the harmonious energy system becomes unstable. Indeed, death removes an element from the social system: if it's an old man who dies, the damage is greater, and a part of the group's knowledge disappears. As Hampaté Ba¹ put it, it's a library that disappears, because in societies with an oral tradition, knowledge is preserved in the memory of the person who dies; it's the science of healing that disappears, if the person who dies is a healer; justice, if the person who dies has administered customary law; know-how, if the person who dies is a weaver, tanner, blacksmith or hunter; today, if the person who dies is an animist, it's, in every case, a fragment of the ancient world that disappears and will never be replaced.

But the most serious and dangerous thing is that, with death, the balance of an energy system is lost, a harmonious and controllable system as long as all the energy is contained within the living members of the social group. Before the dama celebration that puts an end to mourning, the dead person's energy goes from being an internal resource of the collective energy system to an external, free and uncontrolled force; it may try to survive in another living person, creating disorder and even death.

The force released by death is vital energy, transversal to everything that exists, from a blade of grass to God. In Dogon country, the once unpronounceable word for this universal force is nyama, a distortion of the term gnâma, first used by Abbé Jos Henry, a missionary among the Bambara in 1908: "The word gnâma is very difficult to translate. Does its equivalent exist in our French language? Gnâma is a force, a power, or if you prefer, an energy, a fluid possessed by every man, every animal, every living being, and which never disappears, for even in death, it continues to exist."² This energy is physical and neutral, without moral connotations, and can be directed towards good or evil through ritual actions and words that white people call "magic".

The nature of nyama, according to Griaule, who in 1947 confronted Abbé Jos Henry's thinking with his experiences in the Dogon world, is complex and articulated. For Griaule, this force is "spread throughout the universe, bestowed on all animate beings, men, animals and plants, sometimes communicated to beings we consider inanimate, widely given to a whole pantheon of mythical beings mingled with everyday life, a substantial life force, created by a single god, has been and acts since the origins of the world. It's difficult to define, and when you get too close to its description, you end up with apparent contradictions. This energy is indeed active in a spiritual world, but it is comparable to a mechanical force. Fluid, it is still the realization of a spiritual essence in a material substance; it is unconscious and impersonal, and yet it is this energy that forms the person of every being. Moreover, it varies quantitatively and qualitatively; each person has more or less of it in himself, and there are ritual means to increase it, as well as accidents to diminish it: in each individual, it takes on qualities of purity or impurity, which makes it compatible with other individuals or powers³. Almost all my Ogol friends, though practically ignorant of the term nyama, all agree in considering the energy that is released with death to be dangerous.

For Waxerou Dolo, master of the 1st rank in Ireli, but resident in Ogol Leye, the nyama is something that "comes out" of the dead, a kind of ghost. Missiri Dolo, resident of Ogol Leye, animist, Muslim and drummer, believes it is a malignant ghost that is released with death, while Amadaga Dolo, resident of Ogol Dâ, animist, healer and sacrificer of the Yapilou shrine, for women who died

in pregnancy, was terrified at the mere mention of the term and refused to talk about it; As for Daniel Dolo, elementary school principal in Kori-Maoundé, son of Sangha's last Protestant pastor, he translates the word *nyama* as garbage. *Nyama* is located in a kind of median space, between the physical and metaphysical worlds. It is in fact the energy that is indispensable for physical existence, but which also determines the overall well-being and personality of the individual, without ever belonging to his spiritual dimension, which is represented solely by the soul, the individual locus of consciousness, thought and will. However, the soul is immutable and always equal to itself. *Nyama* can wither until it disappears, but it can also reinvigorate itself by absorbing vital energy from the blood of other living beings through the dynamics of blood sacrifice, or from other energetic materials such as shea, millet or *sà* oil. Depending on sex and age, *nyama* is present in varying quantities in human bodies. While Abbé Jos Henry and Marcel Griaule see *nyama* and soul as separate entities, Louis Desplagnes, who first systematically explored the cliff region in 1905, seems to see energy and soul as coinciding in a single entity, generated by a primordial energy principle, a "great originary whole" that he cites as a "great ancestral whole", a kind of platonic *Anima Mundi*, diffused throughout Creation. From a physical point of view, *nyama* is a force that dwells in and determines movement and heat, and is therefore present in everything that is liquid and dynamic, much of it in water and a great deal in blood: the hot blood that spurts and foams from the cut throats of victims is the privileged locus of *nyama*. The redistribution in nature of the *nyama* released by the death of men, but also of animals and plants, when ritually controlled, ends up creating a state of equilibrium and continuous symmetry between life and death, and enables a harmonious existence for all living beings.

For the Dogon, the dama ceremonies with the parade of masks seem to have the same function as burial in the classical Greek world, without which the soul of the deceased was condemned to wander for eternity. The masks act as a kind of "theatrum mundi", representing the Dogon universe: people, animals and things that had surrounded the dead person's existence during his or her lifetime, and which might have been offended by the deceased during his or her earthly existence. All living beings are called upon to put an end to their plans for vengeance, to acknowledge that the energy of the dead has returned to the circuit of life. The masks are the legacy of the long stay of several Dogon groups on the Yatenga plain, before the Mossi pushed them back to the Bandiagara cliff. For the Donsow, traditional hunters united in the mythical Donso-ton brotherhood, the need to protect all hunters from the potential vengeance of this force led to the founding of the Dan-kun⁴. Located at the intersection of the village, the wild bush and the cultivated fields, the Donsow perform important sacrifices here each year to protect their brotherhood from the negative influences of the *nyama* of animal victims slaughtered during the past year and for the year to come. Over time, the masks came to symbolize the wild world that in the bush is free and uncontrolled; the bush itself, *Ôlu*, became the metaphorical dimension of primordial energy. On the occasion of a death, the masks leave the bush and burst into the village to "charm"⁵ the deceased, stealing the energy still wandering and bringing it back to the bush, from whence they came and from whence they return with their prey. Along with the energy, they also take with them the word of the dead, so *mà*, dry and desiccating, and not wet and oily, so *olu*, like that of the living, a word forever wandering and whistling in the wind, useless, aimless and unanswered by anyone who, like the amulet-covered hunters, dares to venture into this sinister, mysterious world. If the village is the place of men where energy becomes positive because it is imprisoned in sanctuaries, in altars, in simulacra, in the very bodies of living beings and above all of the priests who control it and can manipulate it to the

community's advantage, if the village is the polis, the place of laws, of civil and civilizing speech, the bush from which the masks arrive is the Selva Oscura⁶, the place of disorder and sin, but also pelagos, the place of mermaids, mysterious animals, metamorphoses and spells, of speech that is still wild and incomprehensible, a kind of world that is the opposite of good, paradoxically, in reverse, positively connoted, because it is in this world that primordial energy and the most ancient knowledge reside, speaking through animals, wind and magic. The masks thus neutralize death; which, thanks to an intervention, is no longer the terminal act but a moment in life, a rite of passage that determines only one change in existence, in this case the passage from man to ancestor. The role of the woman, who creates and nurtures future ancestors, the weave of ritual actions and obligations linked to the age classes that mark the course of life, the gerontocratic criterion that determines all social relationships - all this is justified and held in the perspective of gaining access to the ancestor class, the ultimate age class. Paradoxically, the masks to which the Dogon have entrusted the highest mission, that of neutralizing the effects of death by placing them at the center of every ceremony consecrated by tradition, conceal a kind of antibody to tradition itself, a provocative element, a sort of short-circuit between conservation and innovation: the free exercise of irony and improvisation inspired by the actuality of everyday life. The dynamic character of the masks contrasts with the rule of all other Dogon ceremonies, which are all the more effective because they are static and have been celebrated according to unchanging rituals for centuries. In the mourning festival, the dama, two worlds confront and clash: on the one hand, life, actuality, movement, the young people of the Society of Masks, Awa, and on the other, death, the past, the old, immobility; where immobility and old age represent the stability of tradition. In this confrontation, it is permissiveness that is recuperated to the advantage of the young, brought about by the masks, sons of the wild and uncontrollable bush, since it is by virtue of this special status that a free zone is created around them, devoid of rules, a place for invention and transgression.

After a human existence, men didn't die but became snakes, only to be permanently transformed into yeban, beneficial genies. The first to die was Albarga, of the Arou tribe, who at the end of his earthly life did not turn into a snake, as had first happened to Lebe, the mythical ancestor of all Dogon, and as had happened to all men before him, because, surprised by a group of young people at the precise moment when he was about to become a snake, he shouted at them to go away. Speech, the sign of his remaining humanity, blocked him in his imperfect state, and so he remained, half-man, half-serpent: the tongue with which he had uttered his last human words came hanging out of his mouth and stayed that way. For this event, which by its impurity had interrupted for ever the destiny of men beyond life, a new existential dimension had to be created, capable of welcoming this imperfect being, no longer a man and not yet a snake; indeed, Albarga could not return among men because his body was that of a snake, but he could not enter the world of the snake-ancestors because his face had remained human. So death was invented, the place of men after life; men who would never again become snakes, then yeban, because an imperfection had derailed this natural sequence forever.

To trap the energy released by this first death, a large wooden figure in the shape of a snake with a human face was immediately carved, representing Albarga, half-snake with a human face, half-man. Albarga's energy, released by death, recognized in this hybrid form Albarga's defective body, rushed inside and remained trapped. The sculpture was immediately leaned against the rock, and Albarga's energy, trapped within the sculpture, was absorbed, dispersed and redistributed in nature. The sculpture representing Albarga, a snake with a human face, appeared as a mask with a long pole below its head, and as a mask

it is now considered and referred to as the Imina-Nà, the largest mask of all, sometimes over ten meters long. It was the first of countless other Imina-Nàs which, from then on, in every village, every sixty years would be carved, replacing the previous one. At each death, in memory of Albarga's death, the large mask would be placed beside the dead man's house to absorb his wandering soul, as had been done for Albarga's so many years before, when the time of mortal men did not yet exist. The great mask was the first representation of a dead ancestor; it was to be followed by an infinite number of representations of Dogon men and women, carved on the occasion of their death, each in the image of their mortal human form: "Immaterial principles had to be charmed and trapped in order to be fixed in the carved wood [...] you could say that the artists were working for a parterre of dead spectators», says Griaule, and again: "In all its complexity, the world of the dead was going to organize itself. It weighed heavily on the living, triggering the arts through the carving of wooden images representing the dead, then through the masks of animals that also perished, killed by the hands of men"⁷; according to Marcel Griaule, this seems to be the origin of anthropomorphic sculptures among the Dogon.

However, not everyone agrees that anthropomorphic sculptures represent dead ancestors; some hold that they represent living people, with their desires to be fulfilled, exposed to God⁸. The sculptures would thus be an instrument of communication, like the saints for Christians: dead human beings in a state of grace, welcomed in the afterlife and close to God, capable of transmitting to him the requests of believers. Anthropomorphic sculptures preserved in caves or hidden in attics have the same functions as the saints who, with their statues and distinct images, populate Christian churches. To be instruments of communication, sculptures must possess the energetic qualities of sacrificial altars, so to speak, they "are sacrificial altars par excellence», more powerful if ancient, since the sacrifices they have received over time have allowed the accumulation of large quantities of energy. Some sculptures feature a kind of cup on the head made to receive the blood of sacrificial victims. The quality of "energetic places" places the sculptures, in an undefined territory, on the borders of the world of humans and non-humans, while at the same time transforming them into dangerous matter to handle and even to look at. The sculptures are the site of an exchange: currency for rain, children, health, wealth or anything else. The energy accumulated within them, which is invigorated by fresh energy taken from a living being - blood or nutrient - and, through a formula, sent to a Higher Entity to be returned to the earth, converted into the benefits demanded by the postulant: "sacrifice is a technical action that determines the displacement of the nyama", wrote Marcel Griaule in 1940⁹. Sculptures are thus the central gear of a mechanism that sends energy to the supernatural world and attracts equal energy to the human world.

The mechanism of energy exchange through sacrifice is activated by the invocation formula addressed to God, Ama or the intermediate ancestor delegated to represent the request to God. The invocation formula consists of the enunciation of the name or all known names of the superior entity or mediator ancestor, and a specific, clear command. The evocative power of the word is such that any entity, including God, if evoked with its true name and even more so with all its names, when known, cannot evade the call, since it would be trapped inside its name contained in the spoken word, being in the vocal dimension of the evocation, in the sound itself; a simple enunciation of a name would therefore suffice to instantly make the nominee present. Only the sacrificer, who, for reasons of purity, must strip naked, can see the sculpture, manipulate it to sprinkle it with the blood of the slaughtered victim, to anoint it with shea oil, as was required in the ritual for the fertility goddess Yo-ngo,

seen by Louis Desplagnes in Bamba in 1905¹⁰. In the past, sacrificial victims were chosen in proportion to demand; a famine to ward off or a long-lasting drought could lead to the annihilation of the herds of an entire region. The most precious sacrificial victim, the protagonist of serious calamities, was, and still is, the albino, who combines in his human quality the reddish color, symbol of energy, of his hair and skin; indeed, since blood is red, all reddish is considered to be impregnated with energy: the human sacrifice was the most powerful, followed by that of the dog.

Throughout the Dogon country, human sacrifice is said to have come into play at the very moment the first cliff villages were founded. Michel Leiris was the first to note the presence of the *pierres du brave* or foundation stones in his diary of September 30, 1931 in Sangha¹¹: a volunteer would be buried with his head emerging from the earth, a long iron nail driven into his skull would have caused his instant death, generating waves of positive energy that would emanate from his dying body. The waves, propagated like circles in water, chased away all other forms of energy that had characterized the land until then. The ground was thus freed of unknown energies, which would then be contaminated with the positive energies contained in the earth of the Mande, mixed by impasto into the earth of the altars. In memory of this brave man's sacrifice, at the center of every Dogon village there was, and still is, the *ana kadu dūmo*, (*ana* = man, *kadu* = brave, *dūmo* = stone), "the stone of the brave", which Louis Desplagnes photographed at Kani Gogouna, believing it to be the dolmen, citing it as standing stones or *pierres dressées* (p.81). The very position of these stones of the brave, most often located on rocky ground, indicates the probably legendary nature of this event. Confronted on a daily basis with the problem of survival, many of today's Dogon have forgotten the significance of these subtle stones that are erected in their villages. According to the young Amadaga I met in Sangha in the late 1970's, the iron gobo set between the horns of the Walu mask, and the gobo rarely seen on the heads of wooden sculptures, represent the sacrifice of the Kadu. For centuries, by virtue of the mechanism of energy exchange through sacrifice - a mechanism considered infallible by the Dogon - they were able to cure illnesses, build up courage to face danger and battle, and survive drought while waiting for the rains to come¹².

Like the relics considered miraculous by Christians in the Middle Ages - the fragments of the true Cross, the nails of the Crucifixion, the thorns of the Crown and Longin's spear are the most famous examples - anthropomorphic sculptures draw their strength from contact with the energy contained in blood and sacrificial substances. Just as relics in cathedral crypts protected our medieval cities, so blood-soaked sculptures hidden in attics and impregnable caves protect families, clans and the entire Dogon community. The power emanating from these sculptures resides in the obscure regions of the mind, beyond the confines of reason; Michel Leiris, faced with a Nya fetish impregnated with the blood of age-old sacrifices, wrote in his diary of August 31, 1931: "Great religious emotion: a dirty, simple, elemental object whose abjection is a terrible force, because the absolutes of these men are condensed in it, and they have imprinted their own strength on it, as in the little pellet of earth that a child rolls between his fingers when he plays with mud"¹³.

The redistribution of vital energy released by the death of humans, animals and plants creates a state of equilibrium and continuous symmetry between life and death, enabling the world system to exist harmoniously, but it must be governed by specific rituals and strategies that control and optimize the dynamics of its movements. These strategies take the form of sanctuaries, "technological" tools and iconography.

Not only the movement of energy, but also its concentration in places, objects or people must be controlled and mastered. For example, wrought-iron antennae embedded in the pediments of totemic shrines, but also at the top of altars, with their anthropomorphic arms, were - although they have long since disappeared - obvious instruments of the "technology of capturing" vital energy from the humidity in the air: the vital energy, held by their curved arms and drawn to the ground, passed through the liturgical objects kept in the sanctuary - sculptures, vessels, sticks, Neolithic tonsils - permeated the walls and even the ground around them, transforming walls, objects and the ground itself, into powerful energy accumulators. The doors of totemic sanctuaries were - and still are - barred from the outside, not to keep people out, but to keep energy in (p. 78). Equally obvious is a strategy that prevents the Hogon of Arou, the supreme priest of the Dogon, from coming into contact with the ground by means of a "separating element" - iron sandals, boots or by means of gestural rituality, i.e. by carrying it on his shoulders - so that the vital energy contained in his body after his enthronement, when it comes into contact with the ground, does not incinerate crops or render women sterile. The icon of vital energy is made up of a broken line, a zig-zag linked, say the Dogon, to the shape of energy at the moment of creation. The zig-zag is an iconography that cuts across everything that contains energy: it represents blood, but also water; it represents speech, the "connective energy" of civil society; and it represents the Lèbe serpent, the ancestor common to all Dogon, the repository of cosmogonic energy distributed among the clans and the guarantor, through the intermediary of the Hogon, his priest, of the energy of the Earth that produces the harvests.

Since, in Jean Laude's words, "the image is an instrument of prehension"¹⁴, the zig-zag that represents vital energy and is supposed to capture it, is obsessively reproduced on all objects; from statues (p. 31, 109, 119) to the scepters of the binou priests (p. 111), the posts of toguna, the seats of the Hogon (p. 93), on the pediments of shrines and houses (p. 81), on the locks of attics, and even on the sharp blades of clubs, which are supposed to capture the vital energy of the blood of the downed enemy and channel it along the zig-zag on the iron of the blade to the handle of the weapon, which drinks it up and transmits it to the warrior: the energy thus captured will go into his hair, the ultimate seat of energy. Hair being the last receptacle in which the nyama sought refuge when it sensed the end was coming, the dead were shaved before burial in order to interrupt the body's biological integrity after death. The energy-impregnated hair, along with any objects that had absorbed it through prolonged physical contact with the deceased - shuttles if he was a weaver, hoes if he was a farmer - were encased in small pots and hidden in a crevice of the rock, well away from the burial caves. Only the rifles, too precious to end up in this energy graveyard, disappeared immediately, prey to a few hunters.

Je souhaite tout d'abord remercier Jean-Paul Colleyn,
Ferdinando Fagnola et Ibrahima Poudougou
pour m'avoir fait l'honneur d'écrire les deux textes
de ce catalogue et d'avoir ainsi partagé leurs profondes
connaissances du Mali.

Je souhaite remercier aussi :

Laurent Batard pour la conception de ce catalogue
Huib Blom
Alain Bovis
Patrick Caput
Yasmina Chenoufi
Catherine de Clippel
Emmanuel Déhan
Mamadou Oury Diallo
Patrick Girard
Papa alle Gueye
Filly Keita
Olivier Larroque
Alexandra Martin-Blasselle
Guilhem Montagut
Adama Ouologuem
Joaquin Pecci
Frédéric Poutchkovski
Alou Sanogo
Adrian Schlag
Mercedes et David Serra
Renaud Vanuxem
Pablo Touchaleaume
Jacques Viault

ainsi que tous ceux que j'aurais oubliés
ou qui ont préféré rester anonymes.

Crédits photographiques :

Vincent Girier Dufournier:
Pages 20-22-23-32-33-35-36-37-40-41-45-48-52-53-73-100

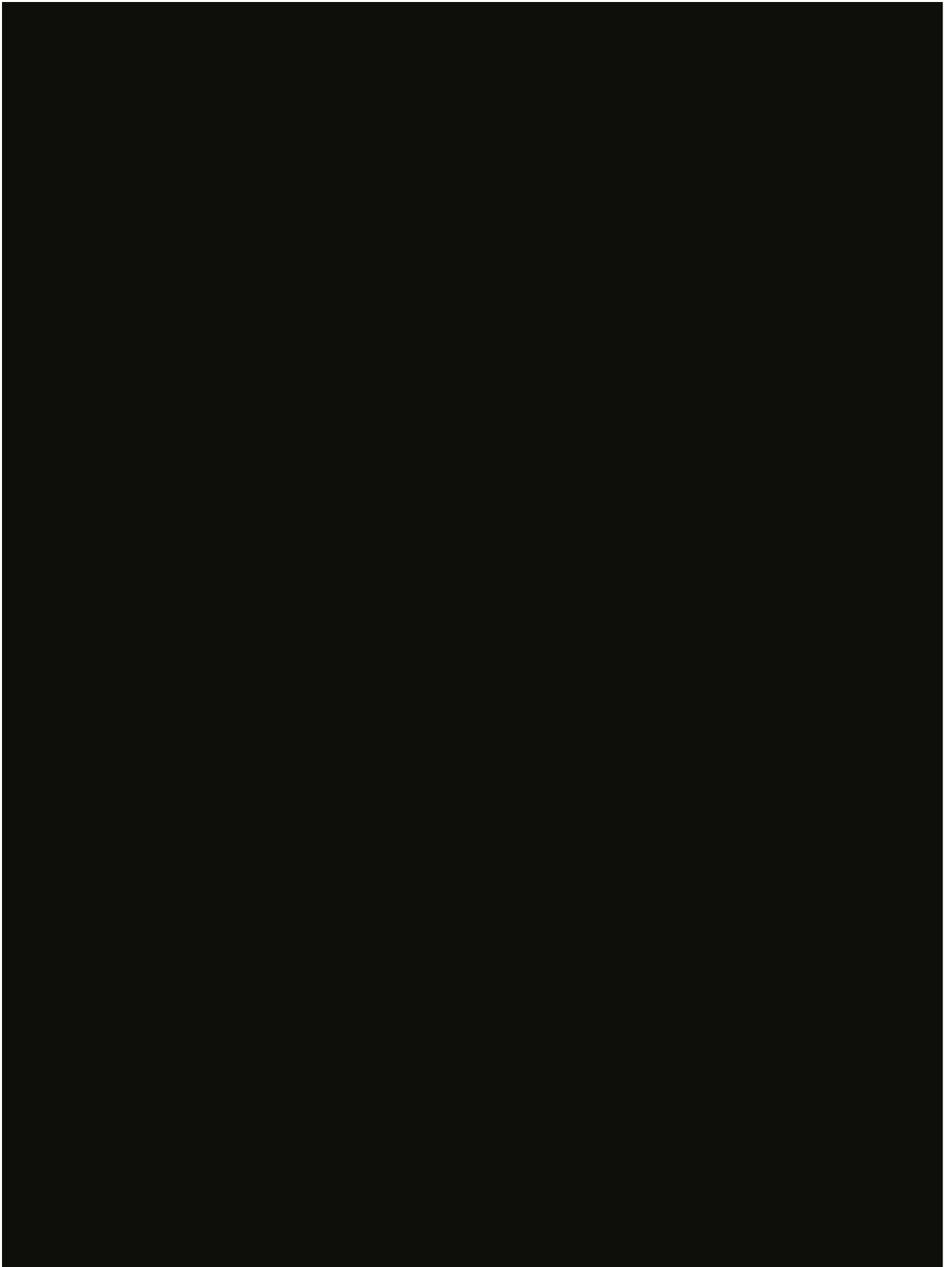
Hugues Dubois:
Pages 17-27-60-61-103-110-113

Olivier Castellano :
Pages 18-19-21-24-25-28-29-30-31-38-39-42-43-44-46-47-
49-50-51-55-56-57-58-59-62-63-65-66-67-68-69-71-72-75-
76-77-84-88-91-92-93-95-96-97-99-104-105-107-108-109-111-
114-115-116-117-119-120

ISBN: 978-2-9588792-0-4

Ce catalogue a été publié
à l'occasion de l'exposition
Nyama
Septembre 2023

Galerie Olivier Castellano
34, rue Mazarine - 75006 Paris
www.oliviercastellano.com





OLIVIER CASTELLANO

ART TRIBAL
PARIS